que sais-je ?

LE RHYTHM AND BLUES

FRANCIS HOFSTEIN

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

QUE SAIS-JE ?

Le rhythm and blues

FRANCIS HOFSTEIN

DU MÊME AUTEUR

Au miroir du jazz, Editions de la Pierre, 1985.
Oakland blues, Photographies de Michelle Vignes, Editions Marval, 1989.
Revue d'Esthétique, n° 19 (avec Christian Béthune *et al.*), Editions Jean-Michel Place, 1991.

A PARAÎTRE

Muddy Waters, Editions du Limon.

L'auteur remercie pour leur aide précieuse Jean Berthier, Nicole Cerf-Hofstein, Michèle Faure, Filips, Noël Hervé et Média 7, Kurt Mohr, Jean-Claude Morlot, Jacques Périn et Jean-Paul Ricard.

ISBN 2 13 044060 6

Dépôt légal — 1re édition : 1991, novembre

© Presses Universitaires de France, 1991
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

Effet, imprévisible, de l'esclavage, surgeon, irrésistible, du choc de cultures radicalement différentes et antagonistes, la musique noire est, sans conteste, la contribution essentielle de l'Amérique à la culture du monde. Apparue au XIX^e siècle, elle constitue dès le début du siècle suivant et sous de multiples appellations, un vaste champ largement ouvert et rapidement influent dans lequel la Deuxième Guerre mondiale va provoquer une rupture.

En surgit moins une musique nouvelle qu'un autre espace dont cet ouvrage se propose de retracer l'histoire. A travers styles, expressions et musiciens, de sa constitution à sa mort, dans son contexte social, économique, politique et musical, dans son classicisme et ses avatars, son évolution et son extension, sa continuité et ses écarts, mouvement toujours entre création et repli, ouverture et rationalisation, bourgeonnement et homogénéisation.

Et cela de 1940 à 1990, sous son étiquette, de celles qui, comme l'écrit Ray Charles qui à juste titre les déteste, « deviennent en fin de compte si courantes qu'il faut quand même les utiliser ». Soit, ici, la musique populaire noire qui a nom rhythm'n blues (R'nB).

ORIGINE, DÉFINITION

Tout donc, ne commence pas le 25 juin 1949 quand Billboard* officialise l'usage de l'appellation R'nB pour désigner les meilleures ventes des disques issus d'un champ musical noir en plein bourgeonnement, mais hétérogène, multiple et plurivoque. La musique est en effet déjà là, et s'il lui faut une origine, elle est à chercher dans la rencontre douloureuse entre une culture africaine sciemment niée, détruite, interdite, et un environnement sonore, langagier, religieux, intellectuel européen, d'où naîtra, à travers les cris, les appels, les fredonnements et les chants de travail des esclaves noirs, les hymmes, cantiques et psaumes des églises surtout protestantes, et les œuvres populaires et classiques du répertoire orchestral occidental, ce qui s'appelle négro-spirituals, jazz et blues.

Alors que le jazz, pour diverses raisons de forme et de communicabilité, attire tôt l'attention des amateurs, des musiciens et des consommateurs blancs, la musique de Dieu et celle du diable, comme les Noirs désignent le blues, restent pour l'essentiel au sein de la communauté noire. Et il faudra le succès commercial du *Crazy blues* de Mamie Smith en novembre 1920 pour que les compagnies phonographiques se rendent compte de l'intérêt économique et des potentialités commerciales que présente cette partie de la population américaine.

Ainsi sont créées, d'abord appelées « colored », puis dès

* Revue musicale professionnelle publiant chaque semaine un hit-parade de référence.

1922, « race records », des séries spéciales visant le public noir, pour lequel étaient enregistrés et publiés des artistes noirs. Ils chantent en chorales et en quartettes des spirituals et bientôt des gospels, ils jouent, seuls ou accompagnés, le blues, celui du Sud terrien, son berceau, et celui des villes, Memphis, Saint Louis, Chicago, et ils sont musiciens de jazz. Ils font lentement évoluer la musique tandis que son industrie se voit porter un coup sévère par la crise de 1929, qui touche prioritairement les petites gens, contraints de réduire drastiquement leurs achats de disques. Restructurée, elle renaîtra de ses cendres quatre ans plus tard et poursuivra sa production sous le même nom, malgré les changements qui affectent la musique comme la population noire, jusqu'en 1942, c'est-à-dire jusqu'à l'interdiction d'enregistrer décidée pour la fédération des musiciens par son président James C. Petrillo, le fameux « Petrillo ban ».

Harlem hit-parade remplace alors le terme devenu infamant de race music, avant que ne s'impose au milieu d'expressions comme ebony ou sepia, l'appelation R'nB pour désigner, à quelques exceptions près (Elvis Presley à ses débuts), la musique noire faite par des Noirs pour des Noirs. Billboard l'utilisera sous diverses formes pendant vingt ans, la remplaçant en 1969 par Soul, qui cédera la place en 1982 à Black.

Cette étiquette cependant, et la liste des succès à laquelle elle donne lieu, ne désigne aucun bouleversement dans l'espace de la musique populaire noire, qui y est représentée dans tous ses courants, même si, au fil du temps, et à cause des rencontres et des synthèses qui s'opèrent spontanément entre les diverses formes de son expression musicale, une spécificité finira par se dégager, donnant au R'nB, mais après coup, c'est-à-dire quand, d'une certaine manière, il aura cessé d'exister, un champ et une structure propres.

Ainsi est et n'est pas pertinente la définition qui fait du R'nB une musique de danse sur les harmonies du blues. Car, à son apogée, il aura pris au gospel l'entrain, la ferveur et

cette façon qu'a la voix d'y forcer son chemin dans le chant, emprunté au jazz le phrasé, le swing, la pratique du solo et la forme orchestrale, gardé du blues les paroles, l'émotion expressive (feeling) et la fonction cathartique sans pour autant négliger l'influence de la chanson populaire, du vaudeville, du music-hall (Tin Pan Alley) et des musiques country et western.

On peut alors le présenter comme une musique jouée par une petite formation emmenée par une voix, un saxophone ou une guitare plutôt pour la danse et la distraction, sur un rythme simple et efficace où sont nettement accentués les temps faibles, avec des paroles qui traitent pour l'essentiel des rapports homme-femme, l'archétype en étant le Tympany Five de Louis Jordan.

ÉTAT DES LIEUX

Au début des années 40, il y a comme un équilibre, musical, social, technique, économique, que la guerre va rompre, donnant un coup d'accélérateur aux mutations en cours dans la société américaine.

1. Musique. — Le jazz est au sommet de sa période classique, que marquent aussi bien solistes à l'improvisation étonnamment maîtrisée (Louis Armstrong, Art Tatum, Coleman Hawkins, Lester Young...) petites formations pleines de flamme et d'invention et grands orchestres qui jouent pour la danse en même temps que s'y élabore un langage musical neuf et admirablement construit (Duke Ellington). Le chant progressivement s'y incorpore (Jimmy Rushing et brièvement Billie Holiday chez Count Basie, Ella Fitzgerald chez Chick Webb, Billy Eckstine avec son propre orchestre...) tandis que la construction du rythme change. Carré et accentué chez Lionel Hampton, il évolue vers une sophistication qui rebutera bientôt les danseurs chez les inventeurs du be-bop, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk...

Le blues est resté campagnard et garde ses chanteurs solitaires et souvent ignorés qui, à travers le Sud, chantent leur communauté et sa vie. Mais il est aussi citadin et, électrifié et pratiqué en petites formations, répond aux conditions de la ville, ghettos noirs où il prend, comme à Chicago, une nouvelle forme, superbe, violente, désespérée.

Le négro-spiritual est devenu gospel, en partie sous l'influence de Georgia Tom Dorsey, et les églises reten-

tissent de ses chœurs, ses chorales et ses solistes, que commence d'appeler le dehors, chanteuses dont la notoriété devient universelle, comme Mahalia Jackson, ou quartettes qui passeront en partie ou en totalité dans le champ profane.

Le monde blanc poursuit quant à lui son pillage de la musique noire, thèmes, chanteurs et orchestres, les uns honnêtes et sincères, les autres surtout soucieux d'une récupération et d'un profit que facilite l'incessante résistance de la société blanche dominante à tout ce qui, rythme, parole, mouvement... venus des Noirs, est vécu comme vulgaire, obscène et dangereux pour la moralité d'une progéniture (et ces arguments resserviront pour le rock'n roll) bientôt attirée par le dynamisme du R'nB.

2. Contexte socio-économique. — Bien que fondamentalement musicale, c'est-à-dire liée à la force qui pousse les humains à l'expression créatrice, cette dynamique trouve un appui déterminant dans les changements qui touchent alors les Etats-Unis.

Leur entrée en guerre, obligeant l'industrie à tourner à plein régime pour armer et réarmer les nations en lutte contre le nazisme allemand et l'expansionnisme japonais, entraîne un besoin de main-d'œuvre qui va relancer la migration vers le Nord, l'Ouest et les villes, des Noirs du Sud et des campagnes. Ils y trouvent un emploi en tout cas mieux rémunéré et, échappant au climat ségrégationniste de leurs Etats de naissance, une sorte de liberté. Même si la misère, pour certains, dans le dur espace de la ville, ne fait que changer de forme.

De même, enrôlés dans l'armée où, malgré une résistance de la Marine et un refus initial à les nommer officiers, les unités sont mixtes, les Noirs expérimentent d'autres rapports avec les Blancs aux côtés desquels ils servent, et, dans le Pacifique et surtout en Europe, avec les populations libérées qui les accueillent pareillement en vainqueurs.

Le retour sera difficile, presque insupportable dans un

Sud inchangé, et lourd de désillusion dans les ghettos urbains où vivent maintenant plus de 60% des Noirs américains, égalité dont la paix montre le temporaire, le factice. Ainsi, les syndicats de musiciens sont restés ségrégués, et la scène des théâtres de Broadway est toujours réservée aux artistes blancs.

La musique noire a, de plus, été sacrifiée pendant le conflit mondial par les grandes compagnies phonographiques qui, manquant de matière première, privilégiaient leur clientèle blanche. Et laissaient le champ libre à la fondation de multiples petites compagnies indépendantes, les « indies », plus en prise sur la réalité changeante d'une société noire et blanche dont les goûts se modifient.

Leur prolifération n'a pas que des raisons sociologiques, psychologiques ou économiques : l'apparition d'un matériel portable à peu près fiable, l'utilisation de la bande magnétique, l'usage du chlorure de vinyle, simplifiant les techniques d'enregistrement et en diminuant considérablement le coût, entraînant la fabrication du microsillon, petits 45 tours incassables qui empliront les juke-boxes placés dès 1942 dans le voisinage des écoles, les bars, cafés et troquets et à l'armée, sont, ensemble, responsables d'un essor auquel donnera toute son ampleur la multiplication des stations de radio, grandes consommatrices de musique. Et se concilier leurs programmateurs, les disc-jokeys (DJs) ne sera pas le moindre travail des nouvelles compagnies.

Payés en nature, en droits d'auteur, en intéressement aux ventes ou en argent, cette *payola* (pay for play) noire et blanche qui leur coûtera cher quand en sera révélée au grand jour la pratique, mais qui n'était pas, selon Dave Clark — le plus célèbre, efficace et compétent, des commis voyageurs de la « vraie » musique noire, toujours en activité à près de 80 ans — totalement injustifiée, étant donné leur salaire en général médiocre, les DJs attirent comme des aimants les compagnies de disques et leurs représentants, avec leur pouvoir de lancer un titre sur les ondes et de l'imposer, de pré-

senter et d'organiser un spectacle, voire de dénicher et promouvoir un artiste. Blancs dans l'ensemble, comme Alan Freed qui baptisera rock'n roll le R'nB qu'il programme, Bill « Hoss » Allen ou les Original 13, ou noirs comme Al Benson, Jack Gibson, Vernon Winslow et musiciens comme B.B. King ou Rufus Thomas, ils ont, avec leur style, leur goût et leur bagout, leur curiosité et leur intérêt pour la musique, un rôle important dans l'explosion du R'nB.

3. Les indépendantes. — Elles apparaissent à New York et alentour dès 1939, puis en Californie, à Chicago, Cincinnati, Houston, Jackson... Toutes n'ont pas la même importance, elles ne rencontrent pas toutes le succès, mais toutes ont leur part dans la création, la diffusion et l'épanouissement du R'nB.

Leurs fondateurs, entrés par choix ou par hasard dans une entreprise qu'il montent souvent en famille, sont propriétaires d'un magasin de disques, d'un restaurant, d'une chaîne de juke-boxes ou d'une usine de pressage, employé d'une radio ou d'un distributeur, musicien ou collectionneur de disques de jazz, mais toujours animés d'une passion ou au moins d'un penchant pour la musique noire, qui les déterminent à sauter le pas.

Peu sont noirs (Don Robey, Vivian Carter Bracken, Bobby Robinson) et beaucoup, fils d'immigrés et immigrés de fraîche date, sont juifs. Venus des ghettos russes et polonais, chassés par les pogroms ou la pauvreté, ou fuyant l'Allemagne nazie, attirés par la terre promise que semble l'Amérique, ils sont sans préjugés raciaux et se sentent d'abord d'autant plus près des Noirs qu'ils ne sont pas mieux acceptés par la société blanche qui, par ailleurs, n'a pas investi le monde de la musique populaire.

Or, comme en 1920, un public existe, avec un pouvoir d'achat hérité de l'économie de guerre et une demande de musique adaptée à leur nouvelle condition, Noirs des villes qui, explique Art Rupe, regardaient de haut le blues campa-

gnard et cherchaient une musique blanche exprimée, jouée à la manière noire, comme le faisaient à leur façon les musiciens de jazz en s'emparant du répertoire de la variété. C'est ce public que vont conquérir les indépendantes et leurs directeurs, bientôt aidés par la fondation de BMI, équivalent de notre SACEM, qui viendra couvrir le champ populaire noir et blanc négligé par ASCAP, leur ouvrant les portes de l'exploitation des droits d'auteur.

Certains se lancent seul, apprenant la musique et ses métiers sur le tas, nez au vent du temps à la recherche de ce qui plairait aux foules noires, tantôt en avance, tantôt prenant le train en marche, se trompant ici et réussissant là, parfois où ils s'y attendaient le moins. D'autres s'adjoignent les services de ceux qu'on appelle aujourd'hui producteurs, alors chargés des artistes et du répertoire (A & R). Ceux-ci sont parfois indépendants, parfois liés à une marque, parfois passant de l'une à l'autre. Ils sont noirs et musiciens, comme Willie Dixon, Maxwell Davis (Aladdin, Modern) et Henry Glover (King) ou Ike Turner, qui fonctionne aussi comme chasseur de têtes. Et ils sont blancs, comme le batteur, vibraphoniste et chef d'orchestre Johnny Otis, marié à une noire, élevé et vivant dans le ghetto noir de Los Angeles, comme Ralph Bass, lui aussi marié à une noire et l'artisan d'innombrables succès (Savoy, King), comme Bob Shad (Sittin in with, Emarcy), Jerry Wexler ou Jerry Leiber et Mike Stoller qui, fascinés par la musique noire, signeront de nombreuses compositions caractéristiques du R'nB.

Mais, de toute manière, leur fonction est indéfinie. Ainsi Leonard Chess peut aussi bien laisser travailler dans ses studios le contrebassiste, chanteur et compositeur Willie Dixon que tenir la batterie lors d'une session où il n'arrive pas à obtenir du batteur le son qu'il veut, accepter d'enregistrer Chuck Berry sur la recommandation de Muddy Waters ou refuser Johnny Shines. Il leur faut donc être à l'écoute, des connus et des inconnus, garder un œil sur le concurrent, savoir très vite signer un contrat, se déplacer, partir en

tournée avec les artistes maison, en profiter pour nouer des contacts, acheter une matrice à une petite marque locale, pour la publier ou l'enterrer, négocier la cession d'un accord, monter ou louer un studio d'enregistrement, s'en servir, sélectionner les meilleures prises, s'occuper du répertoire amené par l'artiste ou qu'il faut lui proposer ou lui écrire, construire l'accompagnement orchestral de la vedette, la créer de toutes pièces ou la recruter, avec ou sans dénicheur de talents, la promouvoir et la vendre et donc livrer les disques et les DJs, faire de la réclame, prévoir pochettes, emballage, droits d'auteur et parfois même les gérer pour des musiciens que cette manne financière rend prodigue.

Certes, les sommes engagées sont loin d'atteindre les énormes budgets consacrés aux vedettes d'aujourd'hui, mais le versant économique de la musique est affaire moins d'anges que de compétence et de dureté commerciales. D'autant que trop de facteurs entrent en jeu pour qu'il soit possible d'avancer avec certitude sur un marché où la musique est somme toute un produit comme un autre. Les rapports y sont donc rarement simples entre des hommes qui ont tous le même but, mais des moyens différents pour y parvenir, et sont donc condamnés à l'interdépendance pour réussir et tirer profit et renommée de leur travail, à leur bénéfice et celui de la musique.

CONSTITUTION

Musicalement, l'avènement du R'nB apparaît comme la constitution d'un vaste espace où viennent se mêler, se superposer, se combiner tous les courants, formes, couleurs, harmonies, rythmes de la musique de l'époque, déterminant un champ où la clientèle noire trouve matière à plaisir, danse et identification, servant de sas entre deux sociétés racialement séparées, adolescents blancs de plus en plus attirés par la musique noire, et constituant un réservoir où puiseront sans vergogne les artistes blancs à la recherche d'un succès à copier *(cover)* pour leur clientèle.

Cette pratique ulcérait les Noirs, qui la vivaient comme un vol. Non seulement de leur invention, de leur création, mais aussi de l'estime, du respect et des revenus auxquels ils estimaient à juste titre avoir droit. Comme le raconte Memphis Slim : « Joe McCoy avait écrit *Why don't you do right*, que chanta d'abord la noire Lil Green, puis la blanche Peggy Lee. Celle-ci, bénéficiant de toute la publicité, en fit un immense succès, mais il nous fallut nous musiciens nous cotiser pour pouvoir enterrer Joe McCoy. »

Il est vrai que les chanteurs et musiciens noirs ignoraient pour la plupart la nécessité du copyright et l'existence des droits d'auteur, ce que certaines compagnies phonographiques se gardèrent bien de leur apprendre. Leurs responsables signaient les compositions, en touchaient ou en vendaient les droits qui, copie blanche aidant, se révélaient pour leurs détenteurs d'un excellent rapport. Il est vrai aussi que la fixité de la chanson, à la différence des blues, écrite et déposée, autorisait les interprètes multiples, Noirs et Blancs,

non sans que ces derniers n'ouvrent, selon Little Richard, par leur interprétation et leur succès, la voie du monde blanc aux premiers.

Ce marché prometteur, où, avec un petit investissement, on pouvait gagner gros, et où tout s'organisait bientôt dans le but d'entrer aux hit-parades et de décrocher tubes et disques d'or, n'en est pas moins imprévisible. Ainsi, après une brève autant que retentissante réussite, tel artiste disparaît ou végète, tandis que dure celui-là, changeant de compagnie ou identifié, comme Fats Domino à Imperial, Little Richard à Specialty, Chuck Berry à Chess ou Ray Charles à Atlantic, à l'une d'elles. Question de talent et de persévérance, de chance et d'originalité, de présence, de rencontre et de décision, au fil des dures réalités musicales et extra-musicales d'un métier dont la fonction est de donner du bonheur.

1. Premiers jalons. — Louis Jordan. Personnalité dominante et sans doute fondatrice du R'nB, chef d'orchestre, saxophoniste et chanteur, Louis Jordan, disparu en 1975, est né le 8 juillet 1908 à Brinkley, Arkansas. Entré jeune dans le monde de la musique, formé à l'école des grands orchestres, Chick Webb notamment, il fonde son Tympany Five en 1938. Et rencontre bientôt, avec cette petite formation qui sonne comme une grande, exposés des thèmes à l'unisson, riffs, contrechants, swing, un immense succès justifié. Passant le blues et la ballade, le jazz et la chansonnette à la moulinette de sa personnalité talentueuse, il crée un style qui aura une grande influence, des frères Liggins à Chuck Berry, et, de sa voix précise, tendre et gouailleuse, que relève son alto fluide et aisé, entre douceur, rocaille et acidité, enchante les foules noires à qui, avec humour et entrain, moquerie et affection, non sans rappeler Fats Waller, il raconte leur vie. Histoire de femme, conflit de génération, recueil de comptines enfantines, conseil d'ami, narration d'une soirée ou historiette banale et sentimentale, il transforme tout et fait de certains morceaux de véritables

petits tableaux de la vie quotidienne, entre prêche et chant, théâtre et musique, rêve et réalité. *Choo Choo Ch'boogie* est son plus grand succès, en 1946, mais il faudrait presque tout citer de la production exceptionnelle (chez Decca, de 1938 à 1954) d'un musicien qui fut aussi, comme en témoignent films et courts métrages, un remarquable homme de scène.

Cependant, la plus grosse vente de la décennie 40 est due au pianiste Joe Liggins (1915-87), avec *The Honeydripper*, en 1945, sur Exclusive, un des premiers disques à franchir la Dixon-Mason Line. Chanson en forme de refrain, ligne de piano, solo de saxophone, petit orchestre compact et balancé, tout y est simple, fait pour la danse et le divertissement et de meilleur aloi que le *Hucklebuck* (Savoy, 1949) du saxophoniste Paul Williams, un thème en forme de riff très dansant.

A ces enregistrements frappés au coin du jazz, en même temps s'opposent et se combinent pour donner comme une origine au R'nB, ceux au rythme lent, à l'ambiance rêveusement mélancolique, à l'inspiration plus nettement blanche, dont *I wonder* enregistré en octobre 1944 (Gilt Edge) d'une voix à l'acidité charmeuse par le pianiste Cecil Gant (1915-52) est le modèle. Il y a là une autre approche de la musique à laquelle Nat King Cole (1917-65) donne, chez Capitol, toute sa dimension. Remarquable pianiste de jazz, poussé au chant dit-on par le client ivre d'un bar où il jouait, il collectionne de 1942 à sa mort tubes et réussites, et, entrant dans le club fermé de la grande variété nationale et internationale, puis de là à Hollywood et à la télévision, forge de sa voix chaude et frangée de tristesse une place aux Noirs dans la chanson de charme.

Enfin, entre force et fluidité, condisciple de Charlie Christian et texan comme lui, Aaron T-Bone Walker (1910-75). Grand styliste de la guitare électrique, dont il est l'un des « inventeurs », avec un jeu aéré et lié, ferme et léger, d'une grande logique et aux modulations de ton, d'accent,

d'intensité gorgées de rythme, voix à l'avenant, il est un musicien de référence, par ailleurs 6 fois au Top 10 entre 1947 et 1949.

Ces jalons essentiels posés, il faut remarquer que, dans les 10 meilleures ventes de 1942 à 1949, où Louis Jordan place quatre titres, figurent en outre les grands orchestres de Lionel Hampton (*Hey ba be re bop*, qui fut sur toutes les lèvres en France à la Libération) et d'Erskine Hawkins, Charles Brown et Julia Lee (1902-58) : contemporaine de Bessie Smith et liée au courant dit des chanteuses de blues classiques, pianiste, elle chante d'une voix pleine et sensible avec une grande sûreté rythmique des chansons volontiers salaces qui firent sa renommée mais ne résument pas son talent. Aujourd'hui oubliée des amateurs de jazz comme de ceux de blues, elle représente bien cette période où rien encore n'était séparé, où ne primait pas la course à la réussite, et où le vaste espace de l'Amérique et du monde semblait donner à tous une place.

Ainsi cohabitent dans le R'nB les grands orchestres en voie d'extinction (Teddy Hill, Cab Calloway, Willie Bryant, Andy Kirk, Jay McShann...), les combos solidement appuyés sur l'after beat et où les solos sont en général dévolus aux saxophonistes, les trios qui alternent thèmes chantés et instrumentaux, les bluesmen et, vedettes de passage et artistes originaux et inimitables, les chanteurs et chanteuses, crieurs et crooners, issus du blues et du gospel et touchés par la variété.

Mais, tandis que Louis Jordan, jazzman qui met le blues à l'heure du rythme et joue, selon ses propres paroles, pour le peuple, imprime une nouvelle direction à la musique populaire noire, encore multiple, hétérogène, commence le changement. Dans sa construction, qui se simplifie, vise à l'efficacité, se veut ouverte, immédiatement séduisante, voire séductrice. Dans sa scansion, rythme où vont se trouver accentués les 2e et 4e temps de la mesure, ordre qui vient régler le déroulement des morceaux, chant qui s'organise au

niveau de son expression vocale comme de ce qu'il véhicule, paroles écrites, mesurées, ordonnées. Dans sa présentation, où prend de l'importance le jeu de scène, la projection vers le public, l'érotisme de la présence. Dans son but, ses intentions et sa production.

Aussi le R'nB n'est-il pas exempt de concessions commerciales qui, d'ailleurs, iront croissant. Car ce sont ses premiers succès qui donneront à ses producteurs l'idée de les reproduire et d'aller à la rencontre du public dans un va-et-vient où bientôt on ne saura plus qui modèle l'autre : de la musique diffusée ou du public qui la demande.

2. Grands courants.

A) *Chanteurs.* — Big Joe Turner. Né le 18 mai 1911 à Kansas City, Missouri, il commence à chanter, sans amplification, de la salle du bar où il est serveur tandis que, sur scène, joue le pianiste de blues et boogie woogie Pete Johnson. Doté d'une voix puissante, ample et flexible qu'il projette comme un instrument solidement appuyé sur son rythme propre par-dessus les temps réguliers de la musique dans une compacité agile et une scansion que servent les mots, paroles roulées dans le chant, Big Joe invente un style, modèle d'équilibre variable, et donne une forme de référence au blues crié. Il transcende ainsi les modes, sera une vedette du R'nB, puis du R'nR, pour finir, après une éclipse, par redevenir, avant de disparaître en 1985, un bluesman admiré.

Le même swing, la même puissance, la même énergie, que colore son humour paresseux, se déploient à la même époque chez Jimmy Rushing (1903-72), aussi large que haut (Mr Five by Five). Mais, chanteur par excellence de l'orchestre de Count Basie, avec lequel il grave ses plus belles faces, il ne sortira pas, pour le grand public, de l'ombre du jazz.

Un identique problème d'image, et donc de commerciali-

sation, gêne la carrière du texan Walter Brown (1917-56), celle de Sonny Parker (1925-57), vocaliste attitré de Lionel Hampton, et dans une moindre mesure, parce qu'ils s'installeront dans la durée, celles de Jimmy Witherspoon (1923) et d'Eddie Cleanhead Vinson (1917-88). Diction précise, voix flexible, grande adaptabilité, humour, le premier touche avec bonheur et un swing discret à tous les genres, de son premier succès avec Jay Mc Shann en 1949 à aujourd'hui. Saxophoniste parkérien, chanteur moqueur, le deuxième fait les beaux jours du trompettiste ellingtonien Cootie Williams*, avant de promener de par le monde sa voix de crieur et sa fausse nonchalance.

Crieur à la voix voilée et au grain sensible avec laquelle il fonce dans le chant, Mr Blues, Wynonie Harris (1915-69), chanteur, batteur, danseur et comédien, d'abord chez Lucky Millinder, attire au faîte de sa carrière des foules enthousiastes que son petit orchestre solidement appuyé sur le temps porte, saxophone hurleur en soliste, à l'incandescence. Y contribuent la séduction du chanteur, son dynamisme et son énergie, sa présence scénique et l'émulation avec ses rivaux, au premier rang desquels, lui aussi chez King, le combo qu'emmène la voix dure et directe du batteur et pianiste Tiny Bradshaw (1905-58).

Doté d'une voix de baryton puissante et nuancée dont la charge émotive passe de la caresse à la raucité avec une intensité qui anticipe la soul, Nappy Brown (1929) excelle en tempo lent et, compositeur et interprète abondamment copié, demeure sous-estimé, au contraire de Bull Moose Jackson (1919-89) qui représente le triomphe de l'absence de singularité, tant tout semble ordinaire chez ce chanteur et saxophoniste sympathique qui fait les beaux jours de l'orchestre de Millinder.

* Leur *Cherry red blues* passera 39 semaines dont 2 à la seconde place au Top 50 en 1944, battant ainsi tous les records de longévité, devant Patti Austin avec James Ingram 38 semaines en 1983 et l'*Ain't nobody's business* de Witherspoon, 34 semaines en 1943.

Voix chaude, mots détaillés d'une scansion lente, chant où la sophistication le dispute à l'humour et la séduction au swing, Charles Brown, né en 1922 au Texas, démontre parfaitement comment une approche douce peut générer l'émotion et soutenir une attention que stimule son jeu de piano fin, inspiré par Leroy Carr et qui influencera Ray Charles.

On peut en rapprocher Amos Milburn (1927-80), chanteur aisé et décontracté et pianiste simple et direct qui se fera une spécialité des chansons sur l'alcoolisme, Ivory Joe Hunter (1914-74) pianiste et compositeur prolifique, au vaste répertoire et au talent tranquille, voix qui s'accommode aussi bien du soutien de l'orchestre du Duke que des tempos lents où son vibrato s'accentue, Floyd Dixon (1929) et Percy Mayfield, (1920-84) remarquable auteur-compositeur venu au chant avec une voix à l'intonation singulière, parfois nasonnée et aux brusques plongées vers le grave qui en accentuent la charge de tristesse.

C'est à la qualité de sa formation, les Solid Senders, au style inspiré par Fats Waller et Louis Jordan, que le chanteur et batteur Roy Milton (1907-83) doit ses hits, tandis que Roy Brown (1925-81) voix aux amples inflections, au répertoire très varié, où se côtoient l'influence du gospel et celle des chansons sentimentales, où n'est négligé aucun registre de l'interprétation, flexible, polyvalente, annonce déjà la suite.

A part enfin, qui met la puissance de sa voix au service de l'outrance du film d'horreur de série B, mais qui n'aura de succès que dans le cadre du rock'n roll et s'attirera les foudres de la NAACP*, Screamin Jay Hawkins (1929), jaillissant en scène d'un cercueil avec un sceptre surmonté d'un crâne prénommé Henry et chantant avec force grognements, borborygmes et autres raucités une musique de climat, obsédante et aux limites du bon goût.

* National Association for the Advancement of Colored People (Association nationale pour le progrès des gens de couleur).

B) *Chanteuses.* — Les voix féminines, qui dominent la scène jusque vers 1955, sont à la fois plus nombreuses et plus passagères que les voix masculines. Chanteuses de jazz (Ella Fitzgerald), de variété (Lena Horne), de gospel (Sister Rosetta Tharpe) ou d'orchestre (Betty Roché), elles n'en sont pas moins tirées entre divers modes d'expression musicale et constamment bousculées dans leur choix. D'esthétique, d'image et de carrière, comme le mettent en évidence les tournées qui passent par ces bouges qu'Ethel Waters appelle des antichambres de l'enfer et qui, surtout dans le Sud et parce qu'elles sont femmes et noires, leur sont pénibles.

La vie tumultueuse de Dinah Washington, née Ruth Lee Jones à Tuscaloosa, Alabama, le 29 août 1924, en donne un exemple. De tempérament volcanique, impérieuse, elle chante d'abord le gospel avant d'entrer chez Hampton qui lui donne son pseudonyme et de gagner son titre de reine du blues. Vedette adulée des foules noires, elle vole de succès en succès en une imposante série d'enregistrements (Apollo, Emarcy, Roulette) qui font les hit-parades, mais ne donnent pas la sérénité à cette chanteuse d'exception. Elle disparaît trop tôt, en décembre 1963, victime autant de son caractère et de la dureté de la vie que d'un mélange fatal d'alcool, d'anorexigènes et de somnifères. Reste, dense et admirablement maîtrisée, cuivrée et brillante, ironique et sensuelle, blues et swing littéralement dans le grain, ancrée dans le corps et sculptant les mots, une voix qui sert à merveille la femme à l'aise sur toute la gamme des sentiments qu'exprime le chant, blues, jazz, R'nB ou variété.

Little Esther, née Esther Mae Jones le 23 décembre 1935 à Galveston, Texas, découverte à 13 ans par Johnny Otis et rapidement enrôlée chez King par R. Bass, a, elle aussi, une voix. Que l'enfance encoche d'abord, colorant ses inflexions d'une fraîcheur acide tout en communiquant dynamisme et abattage à la flexibilité et au charme de son chant. Cependant, arrivée trop tôt dans la compétition, la

jeune fille perdra vite son innocence et, devenue héroïnomane, disparaîtra pendant 10 ans du devant de la scène avant d'y revenir Esther Phillips en 1962 (Atlantic, Kudu) et de retrouver jusqu'à sa mort en 1984 un public.

La voix est plus pleine, plus franche, plus ronde, chez Ruth Brown, née Weston en 1928, où il y a aussi du mutin et de l'enjoué, et passe ainsi mieux la ligne entre musique blanche et noire, gourmandise du chant que rehausse l'orchestre et les arrangements d'Atlantic. Qui a avec LaVern Baker née Delores Williams en 1929, une autre interprète de qualité, voix lumineuse et comme jetée dans le chant, à l'aise dans le blues repris à Bessie Smith comme dans la chansonnette nigaude. Mais, plus que d'autres, LaVern sera victime de copies presque conformes lui volant son succès auprès du grand public.

Etta James (1938), également découverte par J. Otis et qui débute avec une voix de petite fille avant de trouver une manière explosive, torride de chanter, emportant une salle à la manière d'un prêcheur d'église, a une carrière voisine de celle d'E. Phillips, tandis qu'on oublie toujours Helen Humes (1913-81), toute d'énergie douce, voix à la fois limpide et ferme, chanteuse à l'aise dans tous les répertoires et considérablement sous-estimée, peut-être parce qu'elle se situe entre la période dite des chanteuses classiques et celle, qui s'ouvre, du R'nB.

Il y a aussi Big Maybelle, née Mabel Louise Smith (1924-72), à la voix grave et puissante, mais sans épaisseur malgré son volume et la dramatisation de son chant, vie détruite par les problèmes de drogue ; Willie Mae « Big Mama » Thornton (1926-84), chanteuse (harmoniciste et batteur) dans la tradition des crieurs du blues, dont le titre fétiche, *Hound dog*, servira de tremplin à Elvis Presley ; Varetta Dillard (1933), voix énergique qui préfère les ballades mais sera poussée à la concurrence commerciale avec Ruth Brown ; Linda Hopkins qui sera en France en 1986 avec la même R. Brown et Sandra Reaves Phillips la vedette de la

revue « Black and Blue » ; Sylvia Vanderpool (1936) en duo (Mickey and Sylvia) avec le guitariste Mickey Baker, Faye Adams, Una Mae Carlisle, Savannah Churchill, Margie Day ou encore Wynona Carr dont la voix profonde et chargée d'émotion réapparaissait récemment par le hasard d'une réédition.

Leur répertoire comporte des blues, des chansons de variétés, des morceaux inspirés du gospel, des thèmes de la musique country, des bluettes sentimentales, des chants aux paroles osées jouant sur l'ambiguïté du « double entendre », et des compositions tantôt réussies tantôt ringardes qui visaient les charts, Top 10 et autres listes des meilleures ventes et ont mal résisté au temps. Jouent les lois d'un marché dont elles sont les objets et qui les traite comme tels, sans autrement s'en soucier, réglant une carrière en décidant qu'une voix, un style sont passés de mode, quitte, ayant enfermé un musicien dans une forme, à le laisser créativement pour mort.

Car, perversion d'un système qui n'en est pour la musique noire qu'à son début, la mode, en uniformisant les sons et les voix, pour répondre à une demande créée de toutes pièces par elle-même, la mode, donc, tue l'originalité.

C) *Orchestres.* — Dans le champ du R'nB, les grandes formations n'ont pas la part belle. Florissantes dans les années 30 et jusqu'au milieu des années 40, pendant lesquelles Duke Ellington entre au hit-parade, elles seront très peu à survivre à la guerre. Importante est là celle du batteur et vibraphoniste Lionel Hampton qui, alliant en solo un sens mélodique hors pair avec un swing imparable, sait porter avec méthode son orchestre à l'ignition, déversant sur la salle une musique torride.

Le même rapport au rythme, hérité de l'équilibre atteint pendant la période dite classique du jazz, quatre temps joués également avec une légère accentuation des 2^{e} et 4^{e}, donnant au rythme une sorte de régularité inégale, source de

rebond, d'élasticité décalée, swing favorable à la danse comme à l'immersion auditive dans la musique, se retrouve chez le trompettiste Erskine Hawkins et le pianiste Buddy Johnson, qui utilise sa sœur Ella, Arthur Prysock ou sa propre voix, tandis que Lucky Millinder, malgré les services de Wynonie Harris, Bull Moose Jackson, Bill Doggett ou Sister Rosetta Tharpe, annonce, avec son esthétique orchestrale datée, la disparition des orchestres qui n'auront pas à leur tête un chanteur ou un saxophoniste. Ce pourquoi le grand spécialiste de la sourdine Cootie Williams, qui viendra à Paris en 1958 avec le guitariste et chanteur Larry Dale, met en avant Eddie Vinson et Lockjaw Davis, alors que les formations du saxophoniste Maxwell Davis et du batteur et vibraphoniste Johnny Otis ont un autre rôle.

Le modeste Maxwell Davis est en effet derrière une foule de chanteurs et musiciens enregistrant de 1947 à 1967 en Californie, Amos Milburn, Floyd Dixon, Gene Phillips, Percy Mayfield, Lowell Fulson, Etta James, B.B. King... et Johnny Otis, blanc d'origine grecque à la tête d'un orchestre non intégré, formé par le jazz, parolier, découvreur de talents (Little Esther, E. James, Little Willie John, Johnny Ace, W.M. Thornton....) gère orchestre, tournée et enregistrement avec la vigilance d'un militant. Mais il joue le jeu et, comme Joe Morris ou Todd Rhodes, tourne avec une véritable revue, et laisse, malgré le guitariste Pete Lewis ou la pianiste Devonia Williams, le devant de la scène au chant et au ténor. A l'image des Treniers, un combo familial emmené par des jumeaux en un spectacle dansant et chantant en incessant et fascinant mouvement.

C'est cependant Bill Doggett, à l'orgue, avec Clifford Scott au ténor, Billy Butler à la guitare électrique, Carl Pruitt à la contrebasse et Shep Sheperd à la batterie, qui grave le 16 juin 1956 le chef-d'œuvre du R'nB instrumental : *Honky Tonk*. Pris sur un tempo médium idéal, ce grand classique, archétype d'un style et d'une époque, donne une telle impression de simplicité, d'aisance, de fluidité ryth-

mique et mélodique qu'on peut en tirer une excellente représentation de la matérialisation du mouvement. Thème en forme de riff répété juste ce qu'il faut avant que ne s'envole la guitare, logique, évidente comme l'est le solo de ténor qui suit, et tournant autour du thème y revient en finale sans que le tempo, que soulignent les battements de mains, n'ait apparemment bougé, verticalité inscrite dans l'horizontalité.

Les combos supplantent les grandes formations, mais le jazz reste proche et les frontières floues. Ainsi le pianiste Sonny Thompson et Bill Doggett sont-ils classés R'nB tandis que l'organiste Jimmy Smith, dont la musique a le même esprit et la même inspiration, est classé jazz. Mais Blue Note a une autre politique éditoriale que King et laisse ses musiciens improviser longuement, comme s'il ne visait pas le même public, contradiction qu'illustre le saxophoniste alto Earl Bostic.

Ample sonorité qui flamboie, jeu très vocal qui ne craint pas l'effet, raucités, vibrato appuyé, lyrisme étalé, imagination effervescente qui contraste avec la fidélité à la mélodie, Bostic (1913-65), à la technique très sûre, affirme à la croisée des musiques un son et un style singuliers dont l'expressionnisme a peu d'équivalents instrumentaux et suscitera débats passionnés et jugements tranchés auxquels échappent Preston Love et Tab Smith, autres altos.

Ils sont, avec le hit isolé du contrebassiste et arrangeur Johnny Pate et le surprenant succès d'un solo de batterie de Cozy Cole (*Topsy,* 1958), les exceptions qui confirment le rôle premier du saxophone ténor.

D) *Saxophone.* — Sert d'origine à ce style le solo d'Illinois Jacquet du 26 mai 1942 sur *Flying Home* chez Lionel Hampton, un solo simple, logique, équilibré, dont Arnett Cobb donne sa version avec le même orchestre le 2 mars 1944. Jacquet le reprendra très souvent, notamment en juillet 1945 pour Philo où l'expression se code : sonorité

râpeuse, épaisse, envolées stridentes vers l'aigu, anche grinçante, couinante, râles dans le grave, coups de trompe (honk), notes hoquetées, répétées à l'infini... Jacquet cependant, qui entrera au hit-parade en 1952 avec *Port of Rico* où Count Basie est à l'orgue, et qui donnera corps à tous les excès du genre en rivalisant dans les tournées JATP* avec Flip Phillips, est d'abord un jazzman et un remarquable joueur de ballade où s'expriment pleinement sa belle sonorité chaude et sa science consommée de l'improvisation. Il est ainsi exemplaire de la situation des saxophonistes d'alors, partagés entre jazz et R'nB, exhibitionnisme et complexité harmonique, nécessité commerciale et volonté ou capacité personnelles, un conflit qui divise aussi leur public.

Le style se figera rapidement, solos convenus et prévisibles, et qui ne sont, souvent, pas le meilleur d'un musicien, qu'il intervienne entre deux couplets ou dirige son orchestre, l'un n'empêchant pas l'autre. Wild Bill Moore (*We're gonna rock, we're gonna roll*), Hal Singer (*Cornbread*) et Big Jay McNeely (*Deacon's hop*) apparaissent en 1948 comme *The Hucklebuck*, précédés par l'*Open the door Richard* de Jack McVea (1946), saynète qui raconte comment des musiciens n'arrivent pas à rentrer chez eux du fait du sommeil profond d'un de leurs camarades dans l'appartement commun et qui fera, malgré son peu d'intérêt musical, le tour du monde, et suivis par Lynn Hope (*Tenderly*, 1950), Jimmy Forest (*Night train,* 1952) et Sil Austin (*Slow walk,* 1956).

Auxquels il faut ajouter Clifford Scott, Percy France, Big Jim Wynn, Maurice Simon, James Van Streeter, Purvis Henson, Sam The Man Taylor, Red Prysock, Plas Johnson (*La panthère rose*) et, versant jazz, Al Sears (*Castle Rock,* 1951, l'une des petites merveilles de subtilité et de swing que

* Jazz At The Philharmonic : ces concerts, organisés de 1944 à 1957 par Norman Granz, réunissaient une pléiade de vedettes jouant selon la formule de la jam-session, le pire côtoyant le meilleur.

ciselait l'orchestre de Johnny Hodges), Buddy Tate, Budd Johnson, Bumps Myers, voire, chez Prestige et Blue Note, Gene Ammons, Stanley Turrentine, Willis Gator Tail Jackson, Lou Donaldson... liste non limitative puisqu'on pourrait ne pas en exclure les « courses-poursuites » (chase) entre Dexter Gordon et Wardell Gray ou Johnny Griffin et Eddie Lockjaw Davis, ou les 27 fabuleux chorus enchaînés à la file par Paul Gonsalves devant l'orchestre d'Ellington au Festival de Newport le 7 juillet 1956.

D'ailleurs, la crème des musiciens de jazz d'alors, Joe Newman, Hot Lips Page, Taft Jordan, Cat Anderson, Connie Kay, Jimmy Giuffre, George Duvivier, Red Callender, Kenny Burrell, Phineas Newborn Jr, tout l'orchestre Ellington... enregistre avec ou sans complexes avec des artistes du R'nB. D'autres suivront, Budd Johnson ou Jimmy Cobb avec leur groupe, ou John Coltrane, Tadd Dameron, Benny Golson, Al Casey, Tony Scott, Blue Mitchell, Barney Kessel... jouant avec plaisir, condescendance ou dédain, par nécessité alimentaire, besoin d'expérience, souci de formation, ou réel intérêt.

E) *Groupes vocaux.* — Ils sont, dans leur émergence, leur prolifération et la brièveté générale de leur existence, le phénomène le plus représentatif de l'ère du R'nB. Apparus dès la fin de la guerre de Sécession et gagnant une renommée qui amène les membres du Standard Quartet of Chicago à être les premiers Noirs à graver, sur cylindre, en 1894, de la musique populaire noire à l'usage des Blancs, les quartettes noirs interprètent, du XIX^e^ à la fin des années 20, des chants profanes et religieux, venus des minstrels, des spirituals, du jazz et du fond populaire avant que leur répertoire ne sépare nettement sacré et profane dans les années 30.

Les Jive Quartets, comme on les appelle, sont alors nombreux, mais reconnaissent tous leur dette envers les Mills Brothers, un quartette familial formé à Piqua, Ohio, en 1925. Très populaires dès 1930, ils enregistrent succès sur

succès, sont appelés par Louis Armstrong, Count Basie et Ella Fitzgerald, mais surtout formalisent de façon décisive ce mode d'expression. Voix harmonisées, mais aussi très habiles dans l'imitation orchestrée d'instruments à vent, ils sont marqués par le jazz et le swing, alors que les Ink Spots, formés à Indianapolis en 1931, évoluent, ballades sucrées, harmonisations douces, aux limites de la mièvrerie, dans le domaine de la variété. Ils ont ensemble, avec les Delta Rhythm Boys et les groupes vocaux blancs, une influence déterminante sur les formations qui se constituent dans les ghettos noirs, et où on peut distinguer trois courants.

L'un vient du jazz et de la variété noire. Un autre sort des temples et des églises, groupes de gospel virant au profane et dont les solistes envahiront bientôt le R'nB. Le troisième naît au coin des rues de New York, adolescents dont le chant choral sera, un temps, comme un mode de vie, et portera l'espoir, souvent déçu, d'échapper à la misère et à la délinquance des quartiers noirs des grandes villes.

« Pendant les années 50 », écrit Arnold Shaw, « les rues des quartiers déshérités et ségrégués de Harlem, Spanish Harlem et Bedford-Stuyvesant, résonnaient des chants des jeunes groupes vocaux. Les H.L.M. et les collèges furent les lieux d'incubation de certains de ces groupes, tandis que les coins de rues, les couloirs du métro, les bancs des parcs, les cours d'école et les centres communautaires servaient de salles de répétition gratuites. » Et ils passèrent maître dans l'utilisation des espaces sonores, des chambres d'écho que sont les halls de gares, les dessous du métro aérien ou des ponts de New York, espérant par leur travail trouver la reconnaissance, l'argent et la liberté.

La plupart n'y parviennent pas et leur gloire éphémère se limite à un tube unique ou une brève période de réussite. Ainsi des Harptones, Willows, Vocaleers, Crows, Velvets, Jesters, Chips... et de la voix acide et haute de Frankie Lymon and his Teenagers, tous de New York ; des Charms d'Otis Williams à Cincinnati, des Moonglows à Louisville,

Kentucky, des Spaniels à Gary, Indiana, des Magnificents à Chicago ou des Prisonaires au pénitencier de Nashville, Tennessee.

Car plus qu'ailleurs jouent ici l'importance d'un bon compositeur dans le groupe (Lowman Pauling, Hank Ballard ou Curtis Mayfield), d'un bon producteur ou la réunion des deux, comme fonctionnèrent par exemple Leiber et Stoller, jointe à l'intérêt et à l'investissement d'une compagnie phonographique, comme King, Chess ou Specialty qui toutes, avec les indépendantes new-yorkaises, se constituèrent des « écuries » de chanteurs.

Quartettes ou quintettes masculins, composés d'une basse, d'un baryton et de 2 ou 3 ténors, ils chantent en chœur, à l'unisson et en octave, voix harmonisées d'où se détache la voix soliste, accompagnement fredonné ou scandé par ces onomatopées qui donnent au style son nom : Doo wop.

Mélismes hérités de la variété blanche, dramatisation venue de l'expressionnisme gospel, avec falsetto, syncope et battements de mains, effets rythmiques qui forcent à la danse, ou compositions harmoniques dégoulinantes, les groupes ne se distinguent souvent que par le soliste, qui donne à l'ensemble sa singularité, et prévient l'imitation, sauf à le débaucher.

La réussite des Ravens entraîne la vogue des groupes à nom d'oiseaux, Penguins, Robins, Larks, Flamingos, Swallows, et pousse les Vibra-Naires à s'appeler Orioles, l'un des premiers groupes à se passer d'accompagnement instrumental, remplacé par des syllabes fredonnées, rythmées et rythmiques. De même, le succès des Cadillacs, qui passent pour les premiers à avoir soigné la chorégraphie de leur spectacle, donne lieu à une série automobile, Belvederes, Impalas, Fleetwoods, Imperials et autres Eldorados.

Mais ce sont les Dominoes de Billy Ward qui produiront le tube des années 50, 30 semaines au Top 10 de Billboard dont 14 à la première place, *Sixty minute man*, banni pour

érotisme de toutes les stations blanches, mais touchant quand même le public des variétés qui entend ainsi la voix de basse de Bill Brown conjuguer les termes associés de rock and roll. Leur soliste, Clyde McPhatter, voix très mobile, tournant avec habileté mais non sans maniérisme autour de la mélodie, quittera quand même la férule de Billy Ward auprès de qui le remplace Jackie Wilson, pour aller former les Drifters chez Atlantic, où il rejoint les Clovers et les Coasters, tandis qu'arrivent chez King, venus du gospel et emmenés par le guitariste Lowman Pauling, les Five Royales, une groupe passionnant et tout en finesse.

Du coup, les Royals de Hank Ballard, chanteur à la diction nette et au style dansant, deviennent les Midnighters. Ils n'ont pas encore gravé *The twist* (1958), dont Chubby Checker fait en 1960 une danse mondiale, mais déjà (1954) leur plus grand tube, *Work with me Annie*, aux paroles à double sens, qui aura une suite (*Annie had a baby*) et une réponse, par Etta James (*The Wallflower*), immédiatement copiée et expurgée pour le marché blanc (*Dance with me Henry*). Le procédé de la réponse était lancé, qu'illustre par exemple Sugar Pie DeSanto chantant *Slippin in my mules* en réplique au *Hi Heel Sneakers* de Tommy Tucker.

Composé de 4 hommes et une femme, une combinaison alors rare, un groupe, les Platters, dirigé par Buck Ram et emmené par la voix sans vibrato de Tony Williams sur des arrangements simples et clairs, aura un succès durable, y compris en France. Il dépasse ainsi dans les mémoires et l'histoire ses concurrents de l'époque, comme les Impressions, 18e au Top 100 des artistes R'nB, dont la carrière s'étend de 1958 à 1987 et que mènent alors les compositions et la voix légère et tranquille, à l'aigu caressant, de Curtis Mayfield.

L'APOGÉE

Le R'nB est, au milieu des années 50, à son apogée. Il a une image, que les compagnies de disques alimentent, que les DJs et les radios promeuvent, que les disques diffusent, dont les musiciens se réclament. Et il a un public. Noir pour l'essentiel, mais aussi blanc et très jeune. Son allant, sa façon de parler de la vie et de la sexualité, sa négritude attirent en effet les adolescents blancs qui ne se satisfont plus de la variété blanche ou des démarques du R'nB que leur offrent les copieurs de leur couleur.

Profiter de cet intérêt et de ce pouvoir d'achat et produire pour ce marché est une tentation pour les compagnies qui, à trop y céder, prennent le risque de brider un artiste, alors poussé comme Jackie Wilson vers la médiocrité, et de détourner d'un produit affadi le public visé. Car le R'nB a maintenant une forme identifiable dans laquelle il faut créer sans redire, inventer sans standardiser, s'adapter sans se nier, dans un équilibre difficile à trouver entre authenticité, rentabilité et plaisir.

Passé du chant à la chanson, du swing au rythme, de l'improvisation à une forme d'écriture, spontanéité qui n'a plus la même structure de soutien, le même cadre, soumis d'une part aux effets de retour du passage de la ligne et d'autre part à ceux de l'industrialisation progressive de sa production, le R'nB continue donc son développement, au présent et au futur, digérant le blues et enfantant le R'nR, tandis qu'apparaissent de nouveaux artistes.

Ceux auxquels le R'nB a déjà permis de se faire un nom sont nés dans l'Alabama, le Texas, l'Ohio, les Carolines et

l'Oklahoma, dans cet ordre d'importance. Etat ou ville d'enfance dont l'environnement culturel, social et économique, comme l'écoute des voisins, du pasteur, de la radio et des disques, la présence locale ou régionale de musiciens ou d'une vedette, puis la politique d'une compagnie phonographique, joue sur l'élaboration d'un style.

1. La Nouvelle-Orléans. — Ville de pianistes et de fanfares, de cuivres, de tambours et de défilés, La Nouvelle-Orléans, au jazz ce qu'est au blues le Delta du Mississippi, a aussi son R'nB. Le distinguent le piano, percussif et déhanché, et cette syncope particulière qui donne au rythme néo-orléanais — intrication d'un surentendu ternaire sous influence « latine » au carré du quatre temps et de la marche — son allure immédiatement reconnaissable. Le gospel y est plutôt moins prégnant qu'ailleurs, et le blues, malgré le *Things I used to do* de Guitar Slim, y est à l'arrière-plan, comme l'affirme Lonnie Johnson, époustouflant guitariste né dans la cité en croissant et qui a eu 4 tubes entre 1948 et 1950 en chantant la ballade chez King.

Roy Brown y est né aussi et passe pour le premier chanteur et pianiste de R'nB de la ville, où comptent le compositeur, arrangeur et chercheur de talents Paul Gayten, Archibald et Tuts Washington, autres pianistes, comme l'extraordinaire Professor Longhair (1918-80), né Henry Roeland Roy Byrd, dont le style unique, fascinant et exubérant domine largement un ensemble où jouent encore musiques et musiciens d'ailleurs, comme Amos Milburn, dont se réclame Fats Domino.

Antoine Fats Domino, né le 26 février 1928 à La Nouvelle-Orléans dans une famille de 10 enfants, apprend le piano seul et joue très vite dans les boîtes locales, tout en travaillant dans une fabrique de matelas, où il manque perdre une main. Il la quitte alors comme il a, très tôt, quitté l'école, pour se consacrer à la musique. Simple, chantante, dansante et entraînante, celle-ci doit beaucoup à Dave Bar-

tholomew, chanteur, trompettiste, arrangeur et chef d'orchestre né en décembre 1920 à Edgard, Louisiane, et cheville ouvrière du R'nB néo-orléanais, qu'est venu enregistrer Lew Chudd, le propriétaire d'Imperial. Qui le charge, après les présentations, de fournir à Fats le meilleur accompagnement possible. L'association fait merveille, qui engendre une longue série de tubes (de 1950, *The fat man*, à 1963) et fixe un style auquel, inaltérable, insensible au temps et aux modes, Fats Domino se tiendra, interprétant de sa voix tranquille aux inflexions comme plaintives, marquée par son accent cajun et utilisée presque sans effets, des thèmes de sa composition et des standards, arrangés par Bartholomew, enluminés par les broderies de son piano boogie woogie parfumé aux senteurs Nouvelle Orléans et par les solos des saxophonistes Lee Allen et Herb Hardesty, musique bon enfant et naturellement irrésistible.

Le même orchestre accompagne, pour Imperial, le guitariste et chanteur Smiley Lewis (1913-66) à la voix proche de celle de Big Joe Turner et, pour Specialty, Lloyd Price, « Mr Personality » (1933), chanteur à la voix ample et profonde et remarquable homme d'affaires, par ailleurs le découvreur de Little Richard, et Larry Williams (1935-80), chanteur sous-estimé et plein d'humour (ainsi *Short Fat Fannie*, 1957, un pot-pourri des titres des chansons en vogue) qui fait un lien entre Fats Domino et Little Richard, mais aura une carrière bien moins fructueuse que son compagnon de marque.

Little Richard. Né Richard Penniman le 5 décembre 1932 à Macon, Géorgie, il est à sa manière, frénétique, excessive, débridée, aussi emblématique que Fats Domino. Sa voix déchirée, au timbre singulier, aux effets et excès qui sonnent tout à fait naturel, sa diction rapide et précise, onomatopées qui claquent et visaient, dit-il dans une autobiographie où il raconte sans fard sa vie tumultueuse et sa sexualité compliquée, à décourager l'imitation, ses interjections et sa façon de lancer son chant sur les breaks ménagés par les arrange-

ments du producteur Bumps Blackwell et l'orchestre de Dave Bartholomew, emportent en tout cas l'auditeur, touché par l'anxiété sous-jacente, clairement perceptible en tempo lent, et balayé par l'énergie et l'exubérance d'un musicien qui mit son image, coiffure dite « Pompadour », cape, maquillage et déshabillage sur scène, en accord avec sa musique. Quitte, par deux fois, touché par la grâce, à quitter la scène pour l'église puis l'église pour la scène, sur laquelle toutefois il ne retrouvera jamais le formidable succès trans-racial de ses débuts (14 titres au Top 10 entre 1955 et 1958).

A la Nouvelle-Orléans, il n'y a pas de compagnie phonographique et c'est donc pour Chess et les californiennes Specialty et Imperial que travaille, dans des conditions techniques rudimentaires et avec une large part d'improvisation et de bricolage, le studio de Cosimo Matassa, qu'utilisent les artistes locaux, mais aussi Big Joe Turner et Ace, la petite compagnie que monte en 1956 à Jackson, Mississippi, Johnny Vincent, qui enregistre Huey Piano Smith, Earl King, Red Tyler et Bobby Marchan.

2. Chicago. — Chicago est la ville du blues. Blues d'avant-guerre, avec Big Bill Broonzy, Sonny Boy Williamson I, Memphis Slim, Big Maceo, Lil Green... et blues d'après-guerre qui fera la conquête du monde et imprimera de ses accents toute la musique populaire occidentale. Les classements ne tiennent encore aucun compte d'une spécificité qui distinguerait le blues des autres musiques qu'écoutent les Noirs. Il est encore cette langue vernaculaire d'un peuple dont il tisse l'histoire, racontant sa vie quotidienne et ses légendes, proche des soucis d'amour, d'argent, d'automobiles, de conscription... d'une communauté qui le parle. Il produit donc des tubes qui entrent sur les listes de Billboard, Cashbox et autres compteurs de réussite. Et, à Chicago, il doit énormément aux frères Chess.

A) *Chess.* — Immigrés juifs polonais, Leonard et Phil Chess commencent leur carrière dans la musique en tenant des boîtes dans le South Side, un quartier noir. Boulot dur et risqué, quand éclate une querelle d'ivrognes ou de jaloux. Passent néanmoins Lionel Hampton, Billy Eckstine, Ella Fitzgerald... et Gene Ammons qui est le premier à enregistrer sur Chess. L'idée n'en est pas encore venue à Leonard qui la trouve en voyant proposer des contrats d'enregistrement à certains musiciens qui se produisent dans son établissement. Sans savoir où il va, il fonde en 1946 Aristocrat qui deviendra 3 ans plus tard Chess et se verra ensuite adjoindre Checker et, pour le jazz, Argo-Cadet. Les affaires ne vont pas fort avant que ne démarrent, sans que Leonard y croie, les ventes d'*I can't get satisfied* enregistré par Muddy Waters en 1948.

Entre le Blanc et le Noir, une longue relation commence, fondée sur le respect mutuel et l'amitié, mais la compagnie est toujours fragile et n'y changent pas grand-chose les tournées dans le Sud de son propriétaire. Qui en change le nom, engage Willie Dixon, qui sera son bras droit, et apprend surtout toutes les ficelles d'un métier où l'honnêteté n'est pas la principale qualité requise.

Car l'essentiel des revenus ne vient pas de la vente des disques mais des droits d'auteur dont il est alors la coutume de déposséder au moins en partie l'auteur, à la signature duquel s'ajoutent celle du propriétaire de la compagnie, ou du producteur ou d'un DJ local, ou encore d'un créancier. Cette pratique, quoiqu'en disent aujourd'hui certains artistes qui vendirent sans sourciller tous leurs droits, et claquèrent comme dit Bo Diddley « tout leur fric pour un paquet de cochonneries », est alors tout à fait courante et plus ou moins acceptée. Heureux quand la compagnie se débrouille pour gérer les rentrées et, bon an mal an, veille, comme le disent de Len Chess Ralph Bass, Jerry Wexler ou Muddy Waters, à en répartir une partie à ses musiciens sous

contrat. Le tout n'allant pas sans désaccords violents ni injustices, dans un milieu où la loi est celle des affaires.

Aux côtés de Muddy Waters, Chess enregistre avec succès Little Walter, Howlin Wolf, Sonny Boy Williamson II et avec moins de succès Willie Mabon et Otis Rush. Mais le champ du R'nB, dans lequel s'inscrivent les Moonglows et les Flamingos, s'ouvre pour la marque en 1955 grâce à deux guitaristes et chanteurs sensiblement du même âge, Bo Diddley et Chuck Berry. Que les mêmes musiciens « maison » les accompagnent, Willie Dixon, avec Otis Spann, Johnny Johnson, Lafayette Leake au piano, Fred Below, Clifton James, Frank Kirkland à la batterie et parfois un autre guitariste, comme Matt Murphy, qui fera bientôt équipe chez Vee Jay avec Memphis Slim, ne les empêche pas de sonner de façon totalement différente.

B) *Bo Diddley.* — Né Ellas Bates le 30 décembre 1928 à Mc Comb, Mississippi, abandonné très tôt par sa mère, il est adopté par une famille McDaniel. Il grandit dans un des quartiers les plus rudes de Chicago d'où, raconte-t-il, il se sortira sans dommages grâce à sa musique. Il joue d'abord du violon, sur lequel il apprend les classiques avec un professeur, mais s'enseigne seul la guitare avec laquelle il joue dans les rues, où il rencontre en 1949 Jerome Green dont le jeu de maracas et la voix deviennent part intégrante de sa musique. Il la traîne de rues en trottoirs avant de se présenter de sa propre initiative chez Chess, qui l'enregistre, le publie et décroche la timbale avec ce premier disque, tout simplement intitulé de son surnom *Bo Diddley*. D'autres suivront, joués sur sa guitare rectangulaire, sans que ce baratineur invétéré ne dise jamais l'origine ni de son surnom ni de son goût pour les formes bizarres de ses instruments. Sa musique est elle aussi singulière, voix projetée sans apprêt, sans effort de charme ou d'articulation sur un rythme balancé, composite, entêtant, insistant, qu'on dirait aujourd'hui « africain ». Plus que des chansons, paroles

mi-chantées mi-dites comme jetées avec une sauvagerie souriante et un humour ravageur, longues modulations que souligne le répétitif d'une guitare jouée plutôt en accord, ces morceaux se présentent comme autant de brèves cérémonies païennes, envoûtantes, moqueuses et inimitables, mais toutes plus ou moins semblables.

C) *Chuck Berry.* — Charles Edward Anderson Berry naît le 18 octobre 1926 à Saint-Louis, Missouri. Son père travaille dans une minoterie tandis que sa mère s'occupe de la maison. Tout le monde chante à l'église voisine et le blues et le jazz intéressent très tôt le jeune garçon, mais moins que les filles, après lesquelles il courra toute sa vie, et qui lui vaudront pas mal d'ennuis, y compris la prison, dont il tâte dès ses 19 ans. Quoi qu'il en soit, c'est en 1955 que, parti à la recherche de Muddy Waters à Chicago, il est recommandé par celui-ci à Len Chess qui le prend sous contrat, change titre et paroles de la chanson très country qu'il lui présente et la sort : *Maybellene* grimpe au sommet des hit-parades, enclenchant la longue carrière en dents de scie de Chuck Berry. Muddy Waters est son idole et la base de son répertoire est le blues, affirme-t-il, mais ce compositeur talentueux peut et sait tout chanter, proposant à la clientèle adolescente noire et blanche qui l'adule des textes proches de leurs préoccupations, automobiles, histoires de filles, d'argent et d'école, et allusions à l'actualité, par exemple la guerre de Corée. Distance et ironie, guitare qui claironne, jouée plutôt en accords, sur un after beat prononcé et un accompagnement nature, très peu produit, voix flexible, agréable, aisée, puisant chez Nat King Cole et Louis Jordan, ses deux autres idoles, comme dans les ballades et la musique country dont l'influence est toujours sensible chez lui et explique en partie son succès de l'autre côté de la ligne, jeu de scène qui aboutira à l'emblématique « marche en canard », Chuck Berry devient à son tour une idole, dont il traîne toujours le reflet de par le monde et à laquelle un

film, au titre tiré des paroles de *School day (Hail, Hail, R'nR)* vient de rendre hommage.

D) *Vee Jay.* — L'une des rares compagnies fondées par des Noirs, Vivian Carter Bracken, son mari James Bracken et son frère Calvin Carter, de Gary, Indiana, Vee Jay connaît une réussite rapide, qu'elle ne saura pas maîtriser et, malgré ou à cause du contrat de distribution signé avec les Beatles, fait banqueroute en 1965, 13 ans après sa fondation. Elle aura vu le succès des Spaniels, des Eldorados et des Dells, la séparation des Impressions, à la suite d'un tube (*For your precious love,* 1958) d'avec Jerry Butler, qui reste sur la marque où le rejoint Betty Everett, et le passage de Gladys Knight. Complètent le fonds un excellent catalogue gospel (Staple Singers) et des enregistrements de Memphis Slim, de John Lee Hooker et de l'envoûtant Jimmy Reed.

3. New York. — New York est la ville du jazz. Elle l'est dans les années folles, âge du jazz qui draine vers Harlem les noctambules blancs courant au Cotton Club, Connie's Inn, Lafayette, Small's Paradise et autres théâtres, boîtes et cabarets évoqués par l'admiratif Paul Morand ou le médiocre Carl Van Vechten, et elle l'est quand le jazz est la musique populaire qui transforme le Savoy Ballroom en « maison des pieds heureux ». Elle le reste quand y naît le bebop et que vibre Swing Street, la 52e rue, et elle l'est toujours, Grosse Pomme où se situent les lieux de reconnaissance et de consécration, dont l'Apollo Theatre, 125e rue, est l'endroit le plus célèbre et le plus mythique.

Là en effet, de sa reprise par Frank Schiffman et Leo Brecker en 1935, jusqu'en 1978 où il ferme temporairement avant d'être repris en 1982 et réouvert en 1984 par le Harlem Commonwealth Council, aucun artiste noir, musicien, comédien, chanteur, danseur, acteur... ou même blanc (Benny Goodman, Buddy Rich, Artie Shaw, Dave Brubeck...) ne pouvait se dispenser de passer. Et de fait, venus

tenter leur chance aux concours amateurs que jugeait à l'applaudimètre un public turbulent, exigeant, mais chaleureux et enthousiaste, ou présentés en vedette, tous s'y produisirent, de Louis Armstrong à John Coltrane, de Fletcher Henderson à Dizzy Gillespie, de Bessie Smith à Ethel Waters, de Leabelly à B.B. King, y compris toutes les vedettes du R'nB, de la soul, du funk, du gospel ou de la variété noire.

Et bien sûr bourgeonnent à New York et alentour les compagnies phonographiques.

A) *Atlantic.* — La firme est fondée en octobre 1947 par Ahmet Ertegun et Herb Abramson grâce à une aide financière du dentiste du premier. Ahmet et son frère aîné Nesuhi, fils d'un ambassadeur turc aux Etats-Unis, sont des amateurs de jazz et des collectionneurs de disques, et le cadet passe plus de temps au Howard Theatre de Washington qu'à l'Université. Herb Abramson est juif, lui aussi collectionneur de disques de jazz, et a déjà l'expérience de l'édition phonographique avec National. Ensemble, ils vont bâtir une des compagnies essentielles de l'histoire de la musique noire, avec une réussite qui débute (1949) avec ce mélange de blues et de country qu'est le *Drinkin Wine Spo de o dee* de Sticks McGhee, le frère de Brownie.

Ils enregistrent d'abord des jazzmen, Shorty Rogers, Lennie Tristano, Lee Konitz, Erroll Garner, les combos de Frank Culley, Tiny Grimes, et ont sous contrat le Modern Jazz Quartet, Charlie Mingus, John Coltrane, Ornette Coleman, John Lewis, Wilbur de Paris... tout en sillonnant les Etats-Unis à la recherche d'artistes de R'nB. Ainsi trouvent-ils Ruth Brown, qu'ils gardent sous contrat malgré le grave accident de voiture qui, sur le chemin de New York, immobilise un an la chanteuse ; Big Joe Turner (1951) dont la carrière connaît un nouvel élan ; Roy Byrd, le fameux Professor Longhair et Blind Willie McTell, puis LaVern Baker, Ray Charles (1952), Clyde McPhatter (1953), Chuck

Willis (1956), Ben E. King (1958), les Clovers, les Coasters, les Drifters...

Ils sont aussi parmi les premiers à établir des contrats et à payer des droits à leurs artistes, tout en appliquant par ailleurs les règles habituelles et non écrites de l'affairisme du monde du spectacle (show-biz), histoire d'assurer la survie de l'entreprise, servie encore par un producteur hors pair, Jerry Wexler, autre amateur de jazz. Celui-ci, comme les fondateurs d'Atlantic, comme leur ingénieur du son, Tom Dowd (et plus tard Arif Mardin), sont des « fans de la musique » qu'ils enregistrent. Et ils s'occupent de tout, des thèmes à la couverture du disque, prenant plaisir à leur travail tout en y faisant, de surcroît, fortune, et exerçant réellement la fonction de potentialisation qui doit être celle de la production, où rejoignent Wexler, Phil Spector, Doc Pomus, la paire Leiber et Stoller et Jesse Stone à qui est due une nouvelle manière d'utiliser la basse.

Construite par Leo Fender et confiée en 1953 à Monk Montgomery, alors contrebassiste chez Hampton, la basse électrique, dit Quincy Jones qui était dans le même orchestre à cette date et assiste donc à ses débuts, change complètement le son de la musique. Brisant le 4/4 régulier de la contrebasse, s'expansant avec le jeu de la résonance électrique, la basse modifiait l'espace du rythme et donnait une autre dimension à l'accompagnement.

Les Clovers de Washington DC sont le premier groupe que la firme transforme et mène au succès, dynamisant leur chant inspiré des Ink Spots et des Orioles par l'appui d'un rythme conçu pour la danse. Les Drifters arrivent deux ans plus tard, en 1953, et, malgré des problèmes de personnel et d'imprésario, enregistrent pendant une dizaine d'années tube sur tube, emmenés d'abord par la voix effusive de Clyde McPhatter, transfuge des Dominoes, dont les ponctuations, soupirs, grognements, interjections, amènent Atlantic à modifier certains textes de chansons ou à différer carrément la sortie d'enregistrements *(Three thirty three)*

jugés trop suggestifs. Né le 15 novembre 1932 à Durham, Caroline du Nord et mort jeune, en 1972, formé dans les chorales gospel, il chante seul dès 1955, à son retour de l'armée, sa carrière axée sur les ballades, et est remplacé en 1959 par Ben E. King, avant que celui-ci, chez Atco, sous-marque d'Atlantic, n'entame sa carrière de soliste.

Les Coasters sont d'une autre aune et le sourire ne quitte pas les lèvres de celui qui, en dansant ou non, les écoute. Produits par Leiber et Stoller, qui les fournissent en chansons qui sont comme de petites comédies, saynètes qu'ils détaillent, mi-chantant mi-parlant, avec une gourmandise moqueuse, ils utilisent les tonalités différentes de leur voix pour exagérer les contrastes et assurent les solos avec un faux détachement, toujours entre satire et humour, à la fois sardoniques et sérieux, tandis que le guitariste Mickey Baker et surtout le saxophoniste ténor King Curtis trouvent en accompagnement comme en solo l'illustration musicale toujours la plus opportune.

Le travail d'équipe de la firme se lit bien dans les enregistrements de Chuck Willis. Né le 31 janvier 1928 à Atlanta, Géorgie, il enregistre à partir de 1950 pour Okeh, sous-marque de Columbia, une série de titres dont plusieurs entrent aux hit-parades et signe chez Atlantic en 1956, où il ne change pas sa voix de ténor sans vibrato mais vibrante, tendue, touchante et flexible, délivrée de façon directe, plutôt à la manière des crieurs de blues qu'à celle des susurreurs à venir, mais où le change, orchestration toujours émaillée de saxophone et d'un peu de guitare, l'apport spécifique des chœurs (les futures Raelets), du vibraphone et des bongos. Compositeur de talent, à l'humour volontiers désespéré, affronté à des problèmes d'alcoolisme, il résistera mal aux simplications du R'nR, limitant une expression qui trouve un support de choix dans l'interprétation de classiques comme *C. C. Rider* ou *Betty and Dupree*, et meurt jeune, en avril 1958, loin du statut de Ray Charles, son compagnon de firme.

B) *Ray Charles.* — Ray Charles Robinson naît le 23 septembre 1930 à Albany, Géorgie, d'une femme très pauvre et d'un homme qu'il ne connaîtra qu'à peine. La noyade accidentelle de son frère d'un an plus jeune, à quatre ans, sa vue qui diminue graduellement le laissant aveugle à 7 ans, sont les événements marquants d'une petite enfance que, dans son autobiographie, il qualifie quand même d'heureuse. Entre autres parce qu'il y rencontre la musique, chez un voisin pianiste de boogie woogie et possesseur d'un jukebox. Il prend ensuite des cours de piano à l'école pour aveugles où sa mère l'envoie, mais surtout il écoute. Tout, comme il le dit lui-même : spirituals et gospel, à l'église ou en disques, country et western, hillbilly, très présents sur les ondes radio du Sud, grands orchestres blancs (Benny Goodman, Artie Shaw, les frères Dorsey...) et noirs (Jay Mc Shann, Duke, Count, Buddy Johnson, Jimmy Lunceford), chanteurs noirs (Al Hibbler, Ella) et blancs (Bing Crosby, Jo Stafford) et pianistes : Art Tatum, le bon dieu, Earl Hines et Teddy Wilson. Mais son idole et son premier modèle, piano et chant, c'est Nat King Cole. Le style de Nat, Charles Brown et le jazz, voilà, dit-il, avec quoi sa musique a pris forme.

Il mène alors la vie aventureuse et difficile d'un musicien débutant, avec plus de bas que de hauts, avant d'être engagé en 1950 par Jack Lauderdale (Swing Time) pour tourner avec le guitariste et chanteur de blues Lowell Fulson. Il accompagne ainsi T-Bone Walker, Big Joe Turner puis, pendant un séjour à la Nouvelle Orléans, Guitar Slim, avec lequel il enregistre. Mais il a déjà gravé, de 1948 à 1951, quelques disques avec son trio, entrant ainsi dans un hit-parade d'où son contrat avec Atlantic, signé en 1952, lui permettra de ne plus sortir, de 1954 à 1979, même quand il quitte en décembre 1959 Ahmet Ertegun pour ABC Paramount. Sont alors derrière lui les engagements difficiles dans des boîtes de tous niveaux où par deux fois il manque se faire tuer et les tournées problématiques où il éprouve le

racisme et la ségrégation. Mais il n'échappe pas à la drogue et ses avatars, de même que, malgré un succès qu'enregistrements et concerts aux Etats-Unis et partout dans le monde concrétisent, il aura du mal à franchir la ligne et à conquérir le public blanc. Tout cependant s'arrangera, cure de désintoxication en 1965 et gloire que l'on sait.

Chanteur, pianiste, organiste, saxophoniste, compositeur et chef d'orchestre, « The Genius » crée, « pour adultes » (dit-il), une nouvelle forme musicale bientôt baptisée soul. Mais il est à proprement parler un artiste de R'nB, tant les racines blues ancrent et nourrissent sa musique et son chant. Pianiste foncièrement blues'n boogie, dont il mêle en une riche synthèse les formes et la structure à celles du jazz d'une part, n'hésitant pas à ponctuer un riff orchestral ou la coda d'un morceau à la manière de Count Basie, et à celles de la musique d'église d'autre part, orgue et piano qui soutiennent les voix solistes et le chœur, il est capable de chanter dans tous les styles et de leur imprimer à tous son sceau. Sa voix est, dit-il, entre ténor et baryton, timbre clair et diction précise, mais elle est surtout d'une fascinante expressivité, sensuelle et érotique, vibrante de ferveur, traduisant de façon poignante la tristesse, le malheur ou la mélancolie, ou pimpante, pétillante, la malice ou l'humour, voix qui s'éraille et se déchire, donnant du grain au satin, modulé gospel, décroché vers l'aigu en fin de vers, là plaintive, ici désespérée mais toujours swingante quelle que soit la forme musicale interprétée. Le servent les Raelets, chœur féminin à l'unisson, en réponse ou en écho, où se distinguent Mary Ann Fisher et surtout Margie Hendrix, et le grand orchestre qu'il constitue autour de Joe Bridgewater, Marcus Belgrave, Don Wilkerson, David Fathead Newman, Edgar Willis, puis Hank Crawford et Leroy Cooper... Il enregistre aussi avec des musiciens de jazz, notamment Milt Jackson, Kenny Burrell et la chanteuse Betty Carter, mais l'essentiel de son œuvre est ailleurs où, tempo échevelé ou tempo lent, très lent, temps dont l'accentuation n'est jamais

lourde parce qu'appuyée sur une extraordinaire sûreté rythmique interne, se créent une ambiance, un climat envoûtants, et où s'exprime le singulier de sa place dans la musique noire.

C) *Savoy.* — Savoy records, fondé en 1942 à Newark, New Jersey, est la première indépendante à entrer au Harlem Hit Parade et la première à enregistrer ce qui va être appelé R'nB. Herman Lubinsky, son fondateur et propriétaire, gère un magasin de disques, mais s'intéresse peu à la musique. Entouré de producteurs compétents et doués, Teddy Reig, Lee Magid, Ralph Bass, Ozzie Cadena et Fred Mendelsohn qui, à sa mort, lui succèdera, il n'en sait pas moins ce qu'il veut et peut ainsi demander à l'arrangeur Leroy Kirkland de « ne pas blanchir la musique »*. Les anecdotes sont nombreuses qui le décrivent dur en affaires et sous un jour pas vraiment sympathique : un tyran, dit Bass, mais qui ajoute que « ces types étaient les génies financiers de leur temps » et que, sans eux, il n'y aurait peut-être pas eu toute cette musique.

Savoy enregistre du jazz (Parker, Garner), du gospel (Davis Sisters, Ward Singers, James Cleveland), du blues, de la country, de la pop, du classique, de la musique ethnique et du R'nB. Des saxophonistes, W.B. Moore, Paul Williams, Hal Singer, Big Jay McNeely, des chanteuses, Little Esther, Big Maybelle, Varetta Dillard, des chanteurs, Nappy Brown, Billy Wright, qui influence Little Richard, Mel Walker et l'anecdotique Clarence Bad Boy Palmer, des groupes, les Ravens et les Robins d'où naîtront les Coasters, Huey Piano Smith et, qui accompagne certains d'entre eux, Johnny Otis.

D) *Les autres compagnies.* — Varsity (Eli Oberstein), Beacon (Joe Davis) avec Una Mae Carlisle, Savannah Chur-

* Texte de pochette du disque Mr R&B-100 : Nappy Brown-*That man.*

chill, les Five Red Caps, Keynote, National (Al Green et Herb Abramson) avec Billy Eckstine, Big Joe Turner, Gatemouth Moore, les Ravens, Apollo (Ike et Bess Berman avec Hy Segal et Sam Schneider) avec Wynonie Harris, Dinah Washington, les Larks et, pour le gospel, Mahalia Jackson et les Roberta Martin Singers, Gee (George Goldner), Herald (Al Silver), Groove (Bob Rolantz), Jubilee et Josie (Jerry Blaine) avec les Orioles et les Cadillacs, auxquelles il faut adjoindre, à Linden, dans le New Jersey voisin, De Luxe (David et Julian Braun) avec Roy Brown et Annie Laurie de la Nouvelle-Orleans, et Regal (Fred Mendelsohn), sont les compagnies qui se fondent entre 1939 et 1955 à New York, tandis que vont de l'une à l'autre les artistes, les musiciens et, tantôt employés, tantôt associés, tantôt membres-fondateurs ou propriétaires, les producteurs.

A part, Bobby Robinson, qui avec Red Robin et ses sous-marques Fire, Fury et Fling verra passer parmi les meilleurs des artistes de l'époque, mais ne mènera jamais une aventure musicale à terme, bien qu'il tienne toujours, aujourd'hui, à Harlem, sa boutique.

4. King. — Lorsque Syd Nathan fonde, en 1945, à Cincinnati, Ohio, dans une glacière désaffectée, King Records, il enregistre d'abord, en liaison avec la radio locale et une salle de spectacle, de la musique country et western. Mais un autre marché existe que constitue là aussi une population noire attirée par l'essor industriel que l'effort de guerre a provoqué et dont la consommation musicale va donner à Queen, sous-marque de King pour la musique noire, sa réussite commerciale.

Elle commence quand Nathan, que Shaw appelle « l'un des Henry Ford de l'industrie du disque », parce qu'il aura bientôt ses propres studios d'enregistrements, ateliers de gravure et de pressage, imprimerie, agence pour ses artistes, compagnie d'édition, compagnie de gestion des droits d'auteur et sous-marques (Queen, Federal, De Luxe,

Starday, Bethlehem), approche Lucky Millinder pour une séance d'enregistrement. Celui-ci, sous contrat avec Decca, refuse, mais lui recommande son chanteur, Bull Moose Jackson et son arrangeur, Henry Glover. Leur association donne à Queen ses premiers succès, inaugurant les dix ans que Glover passe à produire pour la compagnie où le rejoint en 1950, venant de New York et de Savoy, Ralph Bass, qui produira plus tard pour Chess et pour qui Nathan créera Federal, avant que James Brown, découvert par Bass en 1956, ne prenne progressivement toute la place et n'entraîne, à terme, la fin de King.

En attendant, King publie un nombre considérable de musiciens et de chanteurs et, par voie de conséquence, de tubes. Bull Moose Jackson bien sûr, puis Wynonie Harris, appelé à son apogée « le roi du R'nB », Tiny Bradshaw, Roy Brown, Little Esther qu'accompagne J. Otis, Hank Ballard and the Midnighters, les remarquables Five Royales, les Dominoes, et avec moins de succès, Ivory Joe Hunter, Lonnie Johnson, Annie Laurie, Otis Williams and the Charms et les Chanters. Plus les orchestres de Bill Doggett, qui donnait à King avec *Honky Tonk* son record absolu de ventes, peut-être la plus grosse de l'époque, de Sonny Thompson et d'Earl Bostic et les bluesmen comme Champion Jack Dupree, Johnny Guitar Watson, Freddie King ou John Lee Hooker. S'y ajoutent les artistes de passages dans la firme, Memphis Slim, Eddie Kirkland, Roy « Baldhead » Byrd (alias Pr Longhair), Eddie Vinson, Jimmy Witherspoon ou Little Willie Littlefield et les débutants comme Joe Tex et les Platters ou Otis Redding *(Shout Bamalama)* et Nina Simone *(My Baby just cares for me)*, tandis que King joue le court, avec les « one hit wonder » comme Bobby Lewis, comme le long terme avec, au premier plan, James Brown et Little Willie John.

Né le 15 novembre 1937 à Cullendale, Arkansas, William Edgar John, enregistre dès 1953 et a, à 20 ans, son premier succès : *All around the world*. Un succès durable marqué

par le célèbre *Fever*, auquel Peggy Lee, plus que son auteur, attachera ensuite son nom, et qui ne s'achèvera que par l'emprisonnement puis la mort, en prison, en 1968, du chanteur. Instable, maîtrisant mal sa réussite, il tue un homme dans une querelle de troquet, mais sa voix tendue, anxieuse, toute de souffrance et de détresse, toujours touchante et parfois bouleversante influence nombre de chanteurs, y compris, dont l'histoire est exactement l'inverse, James Brown.

5. James Brown. — Il vient au monde dans une famille très pauvre et vite désunie le 3 mai 1933 selon lui, 1928 selon d'autres, près d'Augusta, Géorgie. Une enfance d'abord solitaire, et dure, dans un environnement difficile, l'oblige pour survivre à être cireur, livreur en épicerie, ramasseur de coton, coupeur de canne, rabatteur pour la maison de passe de sa tante, garçon de course des soldats cantonnés non loin, pour lesquels il danse aussi, moyennant quelques nickels. Il s'essaie en même temps à l'harmonica, l'orgue, la batterie, le piano, la guitare, écoutant Tampa Red et la musique country, Bing Crosby et les prêcheurs noirs, dont, à Augusta, le riche Daddy Grace.

Louis Jordan, Silas Green et son minstrel show de la Nouvelle-Orleans et l'église où il chante d'une part, le base-ball et la boxe d'autre part, l'école de la rue et la délinquance enfin, qui, dans un contexte où les Noirs, dit-il, sont dans un « esclavage économique », le conduisent à 16 ans en prison, condamné trop sévèrement à cause de la couleur de sa peau, représentent sa formation. Il reste trois ans derrière les barreaux, où il gagne un premier surnom, Music Box, dont la diffusion, hors les murs, provoque sa rencontre, capitale, avec Bobby Byrd.

Libéré sur parole et avec 10 ans de mise à l'épreuve à condition qu'il trouve un travail et un logis, ce qui n'ira pas sans hauts et bas, il reforme un quartette gospel, avant d'entrer dans le groupe vocal de Bobby Byrd, s'engageant

ainsi sur la longue route semée d'embûches des musiciens noirs. Le groupe acquiert une notoriété locale, l'étend, puise son répertoire au Top 50, rencontre des problèmes de rivalité interne, trouve son nom, The Flames, pas encore Famous et gagne en qualité. J. B. s'aguerrit, apprend la scène, peaufine ses pas de danse et se frotte aux autres groupes de la région comme aux vedettes du jour, de Hank Ballard à Little Richard, qui, entrant chez Specialty, lui laisse à Macon son orchestre et ses dates de concert, le marquant du même coup de son style. C'est enfin la rencontre avec Ralph Bass, qui a entendu la maquette de *Please, please, please*, la première composition de J.B. et qui lui propose d'enregistrer pour King.

La chose se fait le 4 février 1956, mais Syd Nathan trouve le morceau bruyant, stupide et non sans raison trop répétitif. Il stoppe l'enregistrement, se dispute avec Gene Redd, le directeur musical de la session, part en claquant la porte, mais laisse finalement faire et un mois plus tard, bien que fâché avec Bass, publie *Please, please, please* : succès immédiat. James Brown est lancé et ne s'arrêtera plus : tournées, contrat avec une agence, engagements de meilleure qualité et nouveaux enregistrements, mais sans nouveau succès jusqu'à *Try me* (1958), que Nathan n'aime pas non plus mais dont les ventes et la première place au hit-parade de Billboard consacrent définitivement le chanteur et son style, ni R'nB, ni soul, ni même, selon Bass, musique mais « émotion, émotion pure ».

La voix enrouée que le chanteur semble s'extraire du corps avec souffrance, procède par phrases courtes, jetées, criées, martelées, et emprunte aux sermons du gospel leur insistance, leur dramatisation, leur scansion répétitive. Admirablement contrôlée, elle sait crier et s'éteindre, filer dans l'aigu et caresser, posée sur le tempo, ou le créant, tirant et projetant un orchestre mené à la baguette et, sur scène, partie intégrante d'un spectacle complet, où se donne libre cours l'extraordinaire danseur qu'est James Brown.

Qui sait ménager ses effets et, fondant la scène et la salle en une seule masse musicale, provoque comme une transe, impact que traduisent bien les titres de ses albums : *Shout and Shimmy, Pure Dynamite, Grits and Soul, Raw Soul, Cold Sweat...* et ses surnoms : « Hardest workin' man in the business », « Soul Brother n°1 », « Godfather of Soul »...

6. La Californie. — Berceau du R'nB selon Johnny Otis, la Californie doit son essor économique et musical à la Deuxième Guerre mondiale et au besoin concomitant de main-d'œuvre des industries et des chantiers navals des métropoles de la côte Ouest : Los Angeles et, sur la baie de San Francisco, Oakland et Richmond. Arrivent plus de deux millions de personnes, dont une majorité de Noirs venus de l'Oklahoma, un peu de la Louisiane et surtout du Texas, qui y transplantent leurs habitudes, leur mode de vie et leur musique, le blues, bientôt modifié par l'urbanisation.

Sur ce terrain où le jazz est moins vivace que le cinéma qui, soit l'ignore, soit le maltraite, et où s'installent bientôt une usine de pressage et un distributeur efficace, poussent vite les compagnies indépendantes à Oakland et, surtout, Los Angeles.

A) *Bob Geddins.* — Noir, né en 1913 à Marlin, Texas, il arrive en Californie en 1933 et s'installe à Oakland en 1942 où il est la cheville ouvrière du blues et du R'nB locaux. Pour ses marques (Big Town, Art Tone, Cavatone, Down Town, Irma, Plaid, Rhythm) et les firmes de Los Angeles, il enregistre et produit de nombreux artistes que, la plupart du temps, il ne garde pas. Ainsi découvre-t-il Lowell Fulson et Jimmy McCracklin, Johnny Fuller, Jimmy Wilson et le guitariste Lafayette Thomas, Roy Hawkins, Ray Agee, Sugar Pie DeSanto, K.C. Douglas, Juke Boy Bonner et L.C. Robinson.

Né en 1921 à Tulsa, Oklahoma dans une réserve indienne,

Lowell Fulson chante et joue indifféremment mais avec un égal talent blues et R'nB, entrant plusieurs fois, de 1948 à 1955, puis de 1965 à 1976, au hit-parade de Billboard. Il grave avec son frère Martin des blues très purs et enracinés dans la tradition texane et avec le pianiste Lloyd Glenn et des saxophonistes comme Eddie Chamblee, des morceaux que le jazz colore et qui appartiennent au R'nB, avant de mener comme beaucoup une carrière en dents de scie, qui dure encore.

Que la voix chaude, profonde et flexible de Jimmy McCracklin, pianiste né le 13 août 1931 à St Louis, Missouri, boxeur de grand talent, passé d'Art Tone en 1962 chez Imperial en 1965, ne l'ait pas amené au succès (7 entrées au hit-parade entre 1958 et 1966) fait partie de ces aléas qui jalonnent l'histoire de la musique noire où, pour une réussite, ne se comptent pas les échecs, total ou relatif.

B) *Specialty*. — Une boîte à cigare avec un numéro et une inscription, « appartenant à Juke Box Records », posée sur un bureau, voilà comment Art Rupe, élevé dans une famille juive pauvre de Pittsburgh et dans un environnement noir, démarre en 1944 à Los Angeles sa compagnie phonographique. Frappé par l'absence des grandes compagnies sur le terrain noir, se livrant quand même à une étude des paramètres, des constantes et des caractéristiques des tubes existants, peut-être à cause d'une expérience désastreuse et coûteuse chez Atlas Records, mais aussi réel amateur de musique noire, au point de se faire traiter de « nigger lover » par un de ses amis, Rupe commence par un boogie. A cause de l'impact sexuel et rythmique du mot, dit-il. Puis ce sera Roy Milton, qu'il fait répéter, pour arriver à une sorte de perfection au moment de l'enregistrement, Jimmy Liggins avec ses Drops of Joy, et son frère aîné Joe, venu d'Exclusive, Percy Mayfield et, succès imprévu, la pianiste de Roy Milton, Camille Howard.

Cependant, impressionné par Fats Domino, il file à la

Nouvelle-Orléans en 1952 où il enregistre Lloyd Price, puis Larry Williams et où il engage Harold Battiste, tandis que viendra à lui Little Richard, fructueuse rencontre entre l'exigence et l'exubérance.

C) *Modern.* — Jules, Joe, Saul et Lester Bihari, quatre frères, installent Modern Records en 1945 à Watts, le quartier noir de Los Angeles, et commencent comme Rupe, par un boogie, joué par Hadda Brooks. Modern cependant, et ses sous-marques RPM, Crown, Kent, Flair, tire son catalogue de multiples origines, couvrant un champ qui va du blues au R'nR : John Lee Hooker, Elmore James, Howlin Wolf, Lightnin Hopkins et Smokey Hogg, Jimmy Mc Cracklin, Lowell Fulson et Pee Wee Crayton, Jimmy Witherspoon, Etta James et Helen Humes, Little Willie Littlefield et Ike Turner qui, à Memphis, sert de chercheur de talents aux Bihari. Mais c'est sans conteste B.B. King leur grande vedette. Considéré à juste titre comme un bluesman, il n'en transcende pas moins les genres et, chanteur et guitariste dont l'influence est immense, occupe une place capitale dans la musique noire. Il entre dès 1951 avec *Three o'clock blues* au hit-parade de Billboard et n'en sortira plus, amenant Joel Whitburn à le classer dans son ouvrage 8e des meilleurs vendeurs de disques entre 1942 et 1988, derrière James Brown, Aretha Franklin, Ray Charles, les Temptations, Louis Jordan, Stevie Wonder, Marvin Gaye, mais devant Fats Domino, Gladys Knight et Bobby Blue Bland, dans l'ordre.

D) *Les autres compagnies.*

— Black and White fondée en 1945 par Paul Reiner voit les débuts de Ralph Bass qui contribue au succès du « *Open the Door Richard* » de Jack Mc Vea et travaille avec T-Bone Walker.

— Philo, appartenant à Leo, Edward et Ida Mesner, ouvre ses portes la même année, lance Helen Humes, puis

devient Aladdin pour laquelle enregistre, côté jazz, Lester Young et le Nat King Cole trio et, côté R'nB, Amos Milburn, Charles Brown, les Five Keys et Shirley and Lee, un duo néo-orléanais.

— Imperial, fondée en 1947 par Lew Chudd, rachète Aladdin en 1959, avant d'être vendu à son tour quelques années plus tard à United Artists. Imperial est la compagnie de Fats Domino, mais vend aussi quelque peu Smiley Lewis et les Spiders.

— Excelsior apparaît dès 1942, fondée par Otis René, né à la Nouvelle-Orleans, mais établi à Los Angeles avec son frère Leon qui fonde Exclusive en 1944 avant que les deux ne fusionnent. Joe Liggins grave son tube *The Honeydripper* et la marque produit Johnny Otis, Big Jay McNeely et Bobby Day *(Rockin robin)* avant de disparaître à cause du R'nR.

— Citons enfin Capitol (1942), qu'on imagine mal en indépendante, Dootone, fondée en 1954, Dot, datant de 1951 et venue de Gallatin Tennessee mais spécialisée dans la copie blanche des succès noirs, Supreme (1947, Al Patrick, un dentiste) avec J. Witherspoon, B. J. Wynn et Paula Watson, et Keen qui doit sa gloire à Bumps Blackwell venu y enregistrer Sam Cooke passant du gospel à la musique profane.

E) *Sam Cooke.* — Il naît le 22 janvier 1931 à Clarksdale, Mississippi et chante très tôt dans le chœur de son père, le Reverend Charles S. Cook, monté à Chicago avec sa famille. Il entre ensuite dans le groupe gospel des Highway QCs, avant de rejoindre en janvier 1951 les Soul Stirrers, un groupe fondé au Texas en 1934 et considéré comme l'un des créateurs du style moderne des quartettes gospel. Il y chante la partie principale et y acquiert une grande renommée, devenant, dit Tony Heilbut, non seulement une idole draînant la jeunesse vers l'église, mais un « symbole sexuel ».

Craignant le courroux des Noirs opposés au mélange sacré-profane et qui d'ailleurs ne pardonneront pas au chanteur sa « trahison », Art Rupe qui, outre les Soul Stirrers, publie les Pilgrim Travellers, les Swan Silverstones, les Chosen Gospel Singers, s'oppose à la décision de Cooke de chanter profane. De fait, un changement de prénom ne trompe personne et Sam est obligé de quitter les Soul Stirrers, où le remplace Johnny Taylor. *You send me*, une ballade écrite par son frère L.C., devient un tube et relance un triomphe que brise la mort brutale et inexpliquée du chanteur, abattu d'une balle de revolver le 11 décembre 1964 dans un motel de Hollywood.

La voix claire, la diction nette, avec de temps en temps une voyelle étirée ou un mélisme, Cooke chante pratiquement sans effet ni cri, avec une aisance extrême et une grande sûreté rythmique et donne une impression de facilité. Mais cette simplicité est au service d'une intense énergie qui pulse et impulse le chant, délivré avec vigueur et tendresse, avec une douceur chargée de corps, dans un swing qui, confondu avec l'expérience du gospel qui pousse l'assistance à la transe, à la catharsis, à la participation, emporte immanquablement l'auditoire. Un mélange détonnant donc, émouvant et d'une autre sensualité que celle que dégage par exemple Ray Charles, et un art abouti, proche de la perfection, dont se réclame toute la génération soul.

7. Le Sud. — Terre du blues et du gospel, voué à l'agriculture et au pétrole, marqué par l'esclavage et le flux émigratoire noir, le Sud ne participe guère, économiquement, à l'essor du R'nB, qui, dit Don Robey, était plutôt mal considéré pendant les années 50. Il n'en est pas moins la source, l'origine et l'inspiration d'un grand nombre de musiciens dont beaucoup débutèrent à Houston, Memphis, Jackson ou Nashville.

A) *Peacock, Duke.* — Furieux de constater qu'Aladdin traîne à enregistrer et publier Clarence Gatemouth Brown, qu'il a sous contrat, Don Robey décide de s'en charger lui-même et crée ainsi, en 1949, Peacock Records du nom de sa boîte de nuit de Houston, le Bronze Peacock. Noir, passant pour avoir très mauvais caractère, dur et avec une réputation aussi mauvaise que celle de ses homologues blancs, mais idolâtré par Dave Clark, Robey se consacre d'abord au gospel, puis, avec le rachat de Duke en 1952, entre avec succès dans le R'nB avec, très brièvement, Little Richard, Johnny Otis et James Booker, et sérieusement, Big Mama Thornton, Little Jr Parker, O.V. Wright, Bobby Blue Bland et Johnny Ace dont la voix de baryton, chaude et caressante, chantant des chansons de charme avec un ample vibrato sur tempo lent lui gagne rapidement une grande popularité, brutalement interrompue quand, pendant l'entracte d'un concert, le 25 décembre 1954 à Houston, le chanteur, pianiste et compositeur (né John Marshall Alexander, le 9 juin 1929 à Memphis, Tennessee) se tue en jouant à la roulette russe.

B) *Bobby Blue Bland.* — Simplement, sans effet, spectacle ni revue, sans scandale, exhibitionnisme ni fait divers, Bobby, né Robert Calvin Bland le 27 janvier 1930 à Rosemark, Tennessee, construit une carrière étonnante de longévité et de réussite. Il débute avec les Beale Streeters de Memphis, où sont Johnny Ace, B.B. King, Rosco Gordon, Earl Forest et Willie Nix, après avoir chanté du gospel, et enregistre d'abord chez Modern. Mais c'est chez Duke et en tournée que sa voix et sa présence font merveille. Admirablement maîtrisée, jouant sur toute la gamme du charme, brusques raucités, mélismes, montées en falsetto, inflexions caressantes mais débordant en même temps d'énergie, légère et sensuelle, suave et incisive, sa voix ravit littéralement, cause des ravages dans son auditoire féminin et fait de lui, qu'il soit accompagné par la guitare de Wayne Bennett ou

par des violons et des arrangements encombrants, l'un des artistes constamment présent, de 1957 à nos jours sur les scènes et les hit-parades.

C) *Sun.* — Sam Phillips, né en Alabama, enregistre moins pour sa firme, Sun, fondée en 1952, que pour Chess et Modern, louant par ailleurs son studio à qui veut. Un tube lui vient de *Bear Cat*, réponse de Rufus Thomas (26 mars 1917, Casey, Mississippi) au *Hound Dog* de Big Mama Thornton, mais il est surtout le découvreur d'Elvis Presley, dont l'envolée va changer le cours du R'nB.

Travaille pour lui le guitariste, pianiste et compositeur Ike Turner, né le 5 novembre 1931 à Clarksdale, Mississippi. Avec ses Kings of Rhythm, il accompagne nombre de chanteurs, chasse le talent et produit d'innombrables sessions pour Sun, Modern, Chess et lui-même. Il obtient un tube avec *Rocket 88* écrit pour et avec Jackie Brenston, avant de quitter sa ville natale pour St Louis et de rencontrer, en tournée, sa future femme, Tina.

Signalons pour finir, Trumpet records de Lilian Mc Murray à Jackson, Mississippi, chez qui enregistre le merveilleux Sonny Boy Williamson, et Excello, près de Nashville, fondée en 1953, qui, grâce à J.D. Miller, à Crowley, Texas, permet au blues du bayou, avec Lonesome Sundown, Lightnin' Slim, Whispering Smith, Slim Harpo, de trouver le chemin du disque.

LE DÉCLIN

De même qu'il n'a pas eu de commencement, le R'nB n'aura pas de fin. Mais, depuis la guerre, 15 ans se sont écoulés et beaucoup de choses ont changé. Sauf le racisme et ses corollaires.

1. La ségrégation. — En témoignent par exemple Dinah Washington et Ruth Brown empêchées de quitter leur autocar parce que les toilettes de la station-service sont réservées aux blancs ; Roy Eldridge menacé parce qu'il joue au sein des orchestres blancs d'Artie Shaw et Gene Krupa ; le batteur blanc Mel Lewis que Count Basie ne peut engager pour une tournée dans le Sud ; Ray Charles enfin, notant parmi les innombrables panneaux, affiches, étiquettes, inscriptions qui parsèment les lieux publics du Sud, celui-ci : « Interdit aux juifs, aux chiens et aux nègres ».

En témoignent surtout, alors que le 17 mai 1954 la Cour Suprême a interdit la ségrégation, les affrontements entre Noirs et Blancs sur ce sujet brûlant, qui, de local puis régional, prennent un tour national à Montgomery, Alabama, avec le refus de Rosa Parks, le 1er décembre 1955, de céder sa place du premier rang de la partie noire d'un autobus à un blanc obligé de rester debout. Elle est arrêtée, mais les Noirs boycotteront la compagnie de transport et obtiendront gain de cause, tandis que naît, à l'occasion du refus de l'université de l'Alabama d'accepter une étudiante noire, fondée par les révérends Martin Luther King et Ralph

Abernathy, le S.C.L.C.*. Deux mouvements existent déjà, la N.A.A.C.P. fondée en 1909 et le C.O.R.E.*, plus radical, fondé en 1942 et bientôt dirigé par un Noir, James Farmer. Tous trois prennent leur part dans la lutte anti-ségrégationniste qu'accompagnent les violences du Ku Klux Klan et des ségrégationnistes. Ainsi, en 1957, le gouverneur Faubus (immortalisé par Charlie Mingus) mobilise la garde nationale pour empêcher neuf jeunes Noirs d'entrer à l'Université de Little Rock, Arkansas, qu'il faudra l'armée, envoyée par le Président Eisenhover, pour leur ouvrir.

Marches de protestation, piquets aux portes des édifices publics ou dans les rues, installations pacifiques de Noirs ou de Noirs et Blancs mélangés dans les lieux interdits... se succèdent alors et, tandis que naissent en 1957 les Black Muslims, engendrent un mouvement de protestation qui va s'amplifier dans les années 60 et finir dans la violence.

2. L'argent. — La musique porte peu l'écho de ces problèmes. Qui ont une autre conséquence dans les années 50 : aux Noirs la création, aux Blancs l'argent, une situation, dit Johnny Otis, qui est une des causes des changements qui affectent la musique noire.

De fait, la recherche du tube et de la rentabilité, le souci de donner au public ce qu'on croit qu'il attend, le flattant au lieu de le stimuler et donc de risquer un échec financier, la nationalisation de la musique, l'artiste ni sa compagnie ne pouvant plus se contenter d'une réussite régionale, poussent à la standardisation du produit et mènent à privilégier la copie ou la répétition sur l'originalité. Ce que va accentuer l'irruption sur le marché des grandes compagnies, RCA Victor et surtout Mercury, ABC Paramount et Brunswick qui talonnent Atlantic tandis que stagnent ou déclinent

* Southern Christian Leadership Conference (Congrès de la Direction Chrétienne Sudiste) et national Congress Of Racial Equality (Rassemblement national Pour l'Egalité Raciale).

beaucoup des indépendantes auxquelles le R'nB doit ses plus beaux fleurons.

A cela s'ajoutent les effets de l'enquête lancée en 1959 sur la pratique des pots de vin, cadeaux et dessous de table donnés aux DJs pour passer un disque à l'antenne, entraînant un discrédit qui éliminera Alan Freed et relancera l'emprise de la censure, omniprésente et toujours prête à voir l'obscénité dans toute musique venant des Noirs, comme dans le rock'n roll, alors débutant et majoritairement blanc.

3. Le rock'n roll. — Les mots eux-mêmes sont anciens et appartiennent depuis les années 20 à ce vocabulaire noir qui ne cesse d'enrichir la langue américaine. Comme le dit Johnny Otis : « beaucoup de notre esprit et de notre humour viennent du sens du comique noir et de la manière de vivre juive ».

Rock, bercer, balancer, et roll, rouler, travailler, balancer, expriment aussi bien les mouvements de la danse que ceux de l'acte sexuel et désignent les uns et les autres dans les blues et les chansons, avant d'être accolés en 1952 par Alan Freed pour présenter à ses auditeurs le R'nB. Et avant de devenir le terme générique désignant une musique blanche qui commence avec Elvis Presley chez Sun, à Memphis Tennessee, en 1954 et envahira l'Amérique et le monde, mais n'est, pour Louis Jordan, qu'une imitation, une adaptation blanche du R'nB.

S'y opposent à l'origine ce pur produit du producteur Lee Magid, presque entièrement fabriqué en studio que sont Bill Haley et ses Comets lancés par *Rock around the clock,* et la musique d'abord naturelle, spontanée et authentique de Presley, fortement impressionné par la culture noire, et à qui revient avec Jerry Lee Lewis, Carl Perkins, Gene Vincent et quelques autres, auxquels il est habituel d'adjoindre Chuck Berry, Little Richard et Bo Diddley, la paternité du R'nR. Qui aura une vie courte, moins de dix ans et une évo-

lution parallèle à celle du R'nB, mais devenu le rock, finira par définir sous toutes ses formes et dans tous ses styles toute la musique blanche fortement rythmée issue du R'nB et du R'nR, sans manquer d'influencer en retour la musique populaire noire.

Son apparition et son succès n'en portent pas moins un coup fatal à l'économie musicale et commerciale du R'nB.

4. Rhythm'n blues et rock'n roll. — Noir et tout public, portant dans sa thématique les préoccupations des ghettos noirs, jouant sur l'érotisme, la sexualité et la sensualité, usant de tous les rythmes et de tous les tempos, en prise directe avec la communauté qui lui a donné naissance et le nourrit, le R'nB est l'image musicale dans laquelle se reconnaissent les Noirs des années 50.

Blanc et adolescent, ses paroles expurgées, ses rythmes influencés par la musique country et ses tempos uniformément rapides, le R'nR est la première musique s'adressant explicitement et commercialement à une génération donnée. En rupture avec les chansons sentimentales et bien-pensantes qu'écoutaient leurs parents, il s'offrait à leurs enfants comme véhicule d'une liberté, d'une rebellion, d'un accès au plaisir certes illusoires et plus liés à la magie du spectacle qu'à une transformation de la société, mais néanmoins enthousiasmants. Et il était beaucoup plus facile à un adolescent blanc de se reconnaître en Presley ou Haley qu'en Fats Domino ou Bo Diddley, effet d'identification qui détournera toute une clientèle de l'espace du R'nB.

Mais les Noirs aussi ont changé, adolescents d'après-guerre qui sont devenus adultes et dont les espoirs ont été déçus par une société blanche qui n'a tenu aucune de ses promesses et beaucoup ne se reconnaissent plus non plus dans la musique des vedettes du R'nB et du blues.

5. Le blues. — Passé le temps des chanteuses qui eurent leur heure de gloire avant la guerre et des chanteurs surtout guitaristes qui firent dans le Sud la musique populaire noire, l'Amérique ne fera plus de différence entre musiciens de blues et musiciens de R'nB. Muddy Waters, Little Walter ou Howlin Wolf, T-Bone Walker, Lightnin Hopkins ou John Lee Hooker, Memphis Slim, Willie Mabon, Elmore James ou Jimmy Reed et bien sûr B.B. King, entrent tels quels sur les listes que publient Billboard, Cashbox et les autres magazines de musique. Malgré des concessions, cuivres, solos de saxophones, tempos régularisés, son chant et ses paroles restent proches de la vie quotidienne des Noirs, il garde sa place à l'improvisation et ne quitte pas les classiques 12 mesures auxquelles le R'nB préfère les 8. Il perd donc la faveur d'un public auquel il a apporté la guitare, cette guitare blues qui, en rencontrant ses homologues country et hillbilly, va dominer les décennies à venir. Rock ou folk, hippy ou acide, tous feront de la guitare l'instrument roi et de ses instrumentistes des héros.

6. Transition. — R'nR, économie de marché, division du travail, séparation des générations, conservatisme, racisme rampant vont modifier l'espace du R'nB et contraindre les musiciens noirs à l'invention. Rien, donc, ne va disparaître, sinon de la surface, des feux de l'actualité, mais parler de déclin se justifie, car nombre de musiciens et de chanteurs ne réussissent pas leur mutation. Trop marqués par un style, peu soucieux d'adaptation, mal conseillés ou mal dirigés, ou trop originaux, ils s'effacent de la scène et pour certains ne réapparaîtront plus.

Ainsi, à la fin des années 50, tout est en place pour la suite, gospel dont l'influence croît encore, changements qui déplacent l'accent des paroles vers la voix, du sens vers la sensation, de la musique vers le travail des sons, du descriptif vers le sensitif. La soul, comme va être nommée la

musique des années 60, ne sort ni du champ ni de l'espace du R'nB dont l'étiquette demeure au hit-parade de Billboard jusqu'au 23 août 1969, tandis que quelques chanteurs de blues ne résistent pas à préciser : « I don't play no rock'n roll ».

LES ANNÉES SOIXANTE ET LA MUSIQUE SOUL

Les dire soul ne suffit pas à caractériser les années 60, d'autant que ce mouvement musical semble suivre une voie parallèle à celle de la lutte des Noirs pour la reconnaissance de leurs droits civiques. Et si elles sont dominées par Atlantic et les nouvelles compagnies sudistes que la firme de New York distribue, Stax notamment, elles voient aussi l'irrésistible ascension de Tamla-Motown, tandis que des musiciens de jazz se regroupant pour lutter contre la colonisation culturelle blanche donnent naissance au free jazz, et que s'étend le champ de la musique noire.

Un champ contrasté, comme le montre la mise en perspective des carrières de ceux-mêmes qui, dans le R'nB, annonçaient la soul. Ainsi, là où Sam Cooke, non sans difficulté, choisit et parvient à la prendre en main, à la diriger dès 1958, fondant avec J.W. Alexander sa maison d'édition puis sa compagnie de disques, Sar, sans renoncer à séduire l'Amérique blanche, Jackie Wilson échoue, laissant son sort aux mains de Brunswick qui, sous les violons et autres inepties musico-parolières, noie le talent et la présence d'un chanteur que louent tous les spectateurs de ses concerts. De même, James Brown et Ray Charles contrôlent leur production, s'adaptant à la mode et l'imposant, tandis que sombrent Little Willie John ou Clyde McPhatter.

Une opposition semblable se retrouve entre la politique éditoriale de Stax, enregistrant et publiant la musique noire dans toute son effervescence, la saisissant sans altération à sa source, et celle de Motown, construisant lentement à

force de rigueur, de rationalisation et donc d'uniformisation, un empire voué à la conquête du monde de la musique. Que ce soit la compagnie entièrement noire qui fasse ce choix, et non la compagnie sudiste fondée par des Blancs, n'est un paradoxe qu'apparent si l'on considère le peu de place tenu jusqu'alors par les Noirs dans le monde des affaires.

1. Atlantic. — Tandis que Nesuhi Ertegun poursuit l'édification d'un catalogue jazz de qualité, et qu'Ahmet juge préférable d'investir dans la pop music (variétés en français), Jerry Wexler se trouve devant le départ de Ray Charles et la baisse de popularité de certains artistes maison comme devant un défi. Le Sud y répondra, fonctionnant encore et toujours comme un vivier musical, même si le premier chanteur à arriver chez Atlantic en 1961 vient de Pennsylvanie.

A) *Solomon Burke.* — Né à Philadelphie en 1936, il chante dès 9 ans à l'église, enregistre pour Apollo en 1955, tourne avec les vedettes du R'nB à travers l'Amérique, puis quitte tout et sombre dans la misère. Il s'en sort en devenant croque-mort puis entrepreneur de pompes funèbres, une activité qu'il ne lâchera plus et cumulera avec la vente de sandwichs, pop-corn et autres rafraîchissements, et avec ses activités de sanctification, de pasteur et de chanteur. Sa voix est d'une intense séduction, lourde, chargée et légère, fluide et aérienne, phrasant avec douceur et précision dans un velours sûr et aisé que secouent de brusques accélérations, poussées qui vont chercher l'auditeur, le convaincre, l'emporter et le faire entrer en communion avec le chanteur et sa musique. Il porte ainsi à un sommet cet art profane emprunté à l'église où il ne s'agit plus de divertir mais de convertir.

B) *Les studios du Sud.* — Sections rythmiques R'nB, cuivres venus du jazz, chœurs féminins, solo de saxophone,

le mode de production d'Atlantic et de la plupart de ses concurrents sur un marché de la musique à rentabilité croissante a besoin d'un renouvellement. Du moins, Wexler le pense qui, drainant vers sa firme les artistes de la soul sudiste, utilise pour leurs enregistrements autant ses propres studios new-yorkais que ceux qui à Memphis ou à Muscle Shoals, Alabama, sont en train de naître. Un nouveau style en surgit, basé sur le travail collectif d'équipes attachées au studio, musiciens, compositeurs, techniciens construisant au fur et à mesure et avec une large part d'improvisation chaque session d'enregistrement, voire chaque morceau. La méthode, qui n'en est pas une, étonne avant de séduire Wexler et Tom Dowd, venus enseigner aux uns et aux autres la technologie Atlantic, et surtout se révèle d'une grande efficacité musicale et commerciale.

Stax est le premier de ces studios que les Nordistes investiront, et dont ils distribueront la production sous label d'origine et sur Atlantic ou Atco. Mais Stax est aussi une compagnie avec ses artistes et sa politique, et Wexler rallie bientôt l'Alabama. Contrairement aux compagnies de l'immédiat après-guerre, aux propriétaires et producteurs majoritairement juifs, celles-ci sont le fait de « petits blancs » issus de familles plutôt pauvres du Sud, souvent musiciens, sans connaissance véritable de la musique noire pour certains et parfois sans grande ambition. Ils s'appellent Tom Stafford, Rick Hall, Billy Sherril, Dan Penn, Spooner Oldham, Chips Moman, Jimmy Johnson... et ils sont les ouvriers sans lesquels une partie de cette musique ne se serait pas bâtie.

Fame Music apparaît à Muscle Shoals en 1959, sert à Arthur Alexander (1940, Florence, Alabama) mais ne prend de l'importance qu'à partir de 1962 avec Rick Hall à sa tête. Jimmy Hughes, aussi de Florence, y enregistre avant que Wexler n'y envoie, de Stax, Wilson Pickett, puis directement Aretha Franklin. Y travaillent aussi Laura Lee et Candi Staton, Clarence Carter, les Sweet Inspirations et

Willie Hightower, mais c'est à Quin Ivy et son pauvre studio qu'est dû *When a man loves a woman,* qu'Atlantic publie.

C) *Le Soul Clan.* — Emmenée par Ray Charles qui en symbolise l'origine et dominée par James Brown, virilité, répétitivité, insistance, hypnose là où le premier est sensualité mélancolique, tristesse, désir et séduction, la musique soul est à son apogée quand, avec eux, chantent à travers l'Amérique Sam Cooke et Solomon Burke, Ben E. King, Don Covay, Joe Tex, Wilson Pickett, Otis Redding, Percy Sledge et bientôt Aretha. Mais l'idée d'une réunion, d'une rencontre au sommet, ou mieux, d'une confrérie — basée sur la façon dont ses membres s'appellent comme en religion frère et soeur — restera, malgré des tournées communes et la réalisation d'un disque, un rêve, abattu par la réalité, les rivalités et la mort.

— Ben E. King, né en 1938 à Henderson, N.C., est avec les Crowns quand ils deviennent Drifters en 1959, mais entame dès 1961 une carrière de soliste, lancée par *Stand by me,* superbe exemple de ce qu'est, dans cette musique, l'imploration.

— Wilson Pickett, né en 1941 à Prattville, Alabama, commence sa carrière avec les Falcons de Detroit, enregistre d'abord pour Double L, la marque de Lloyd Price, puis signe chez Atlantic en 1964. Envoyé par Wexler chez Stax, il y grave *In the Midnight Hour,* un immense succès qui le lance définitivement. Sa voix de ténor, déchirée, brisée, délivre un chant dramatisé que ponctuent interjections, interpellations et exhortations, tandis qu'entre prière et appel, il monte dans l'aigu sur le chœur, cuivres en riffs, after beat accentué, installant une tension qui n'appartient pas qu'à son art, puisqu'il donne sans cesse cette impression, animal toujours en veille et doté, selon tous les témoignages, d'un fichu mauvais caractère.

— Percy Sledge : *When a man loves a woman* est le premier tube entièrement Muscle Shoals et un bon exemple du

bricolage qui a cours dans les studios, ici celui de Quin Ivy à Sheffield où, à partir d'un « Why did you leave me » crié par Sledge, né en 1941 à Leighton, Alabama, et alors infirmier, l'équipe coupe, ajoute, retaille, récrit et finit par fabriquer un grand classique de la soul. Cependant, comme son chanteur, doté d'une voix de ténor plaintive et plus à l'aise en tempo lent, traîne autant dans sa vie qu'en musique et se dérobe malgré d'autres succès au rôle et aux responsabilités d'une vedette, Ivy abandonnera bientôt ses activités musicales.

— Joe Tex : né à Rogers, Texas, le 8 août 1933, Joseph Arrington Jr, qui mourra à deux pas de là en 1982, aura du mal à démarrer. Sous contrat chez King, puis Ace, il doit sa sortie de l'anonymat à un coup de foudre de Buddy Killen, qui crée pour lui, en 1961, Dial. Et lui fait graver, chez Fame, en 1964, son premier tube, *Hold what you've got*. Avec une voix qui sonne d'abord frêle, grêle et semble toujours au bord de la brisure, Joe Tex apporte un autre son à la musique soul, où se combinent une douceur, une fragilité dans l'expression qui n'est pas sans annoncer Prince avec un mordant qu'illustre le mieux une façon de parler, de sermonner qui fait de lui un des pères du rap. Compositeur de talent, il est en même temps touchant et plein d'humour, et l'émotion perce toujours, même quand, avec le temps, la musique, ses sentiments et l'époque se durciront.

— Don Covay : le plus attaché de tous au rêve et à l'idée du Soul Clan, né à Orangeburg, South Carolina en 1938, et réputé manquer de présence scénique, il n'atteint pas à la notoriété des autres, mais y contribue considérablement par la qualité de ses nombreuses compositions, notamment pour Solomon Burke.

D) *Aretha Franklin.* — Elle est Lady Soul, une grande dame à la fois forte et fragile, réservée et engagée, immense et retenue. Née le 25 mars 1942 à Memphis, elle grandit à Buffalo puis à Detroit où le révérend Cecil L. Franklin, que

sa femme a quitté 6 ans après la naissance d'Aretha, a emmené ses cinq enfants et dirige la New Bethel Baptist Church. Enregistrant pour Joe Van Battle, papa devient bientôt célèbre, et riche, tandis que passent à la maison Mahalia Jackson, Marion Williams, Clara Ward, Sam Cooke, Lou Rawls et Dinah Washington. Dans le chœur parternel à 8 ans, chanteuse soliste à 12 ans, elle enregistre à 14 ans aussi pour JVB, se met au piano qu'elle préfère apprendre seule, et tourne avec le spectacle religieux et très populaire de son père. Un père qu'elle vénère, à qui elle restera toujours très attachée et qui encourage sa fille, dont l'enfance et l'adolescence ne semblent pas avoir été heureuses, à entamer, à 18 ans, une carrière profane.

John Hammond la prend sous contrat chez Columbia en 1960 et produit ses premiers enregistrements, mais le mélange variété-église, Broadway-jazz, sentimentalisme-improvisation n'est guère convaincant et, malgré l'entrée dans les classements R'nB et pop de certains morceaux, ne donne satisfaction à personne. Aussi, après avoir exercé son droit optionnel d'un an supplémentaire, Columbia laisse Aretha signer avec Jerry Wexler qui l'envoie illico à Muscle Shoals : une session « magique », selon tous les participants, qui voit Aretha au piano, entourée des musiciens blancs réunis par Rick Hall, inventer *I never loved a man*, aux paroles qu'elle aurait pu écrire tant leur adresse semble évidente, mais qui restera unique, tant tout finit en désastre. Une session qui est l'image même de la vie privée et professionnelle d'Aretha, où alternent les moments de bonheur, de réussite, de brillance et ceux d'errance, d'échec, de dépression. Qui tous passent dans cette voix ample et chaste, au timbre pur, au grain clair, dont les modulations, la scansion, le rythme et les brusques changements de registre ne quittent jamais le modèle religieux, quelles que soient les paroles chantées. Et il y a chez elle, malgré ses problèmes et sa vie qui ressemble parfois à un mauvais feuilleton, comme une fraîcheur, une gaieté, une candeur qui,

bien qu'il arrive qu'elle n'y soit pas, perde sa force, son engagement, cette présence qui est la marque des grands et permet de transcender la bluette la plus stupide, se retrouvent dans la longue série de succès gravés chez Atlantic jusqu'en 1979 et, depuis, chez Arista.

2. Stax. — Imprévu semble le maître-mot de l'histoire de Stax, fondée en 1961 par deux employés de banque, Jim Stewart et sa sœur aînée Estelle Axton, et baptisée avec les deux premières lettres de leur nom. Violoniste country amateur, Stewart commence à bricoler dans l'enregistrement dans le garage d'un oncle de sa femme en 1957, puis dans un autre à une quarantaine de kilomètres de Memphis avant de louer, grâce à une hypothèque prise par Estelle sur sa maison, un théâtre sis 926 East McLemore, le Capitol. Satellite records, comme s'appelle alors la firme, n'a aucun succès, mais marche la boutique de disques installée dans l'entrée du théâtre et fréquentée surtout par des Noirs, qui donnent aux propriétaires une bonne idée, par leurs demandes, de la musique qu'ils aiment et recherchent. Le Capitol est à la limite de leur quartier et, alors que répètent les Royal Spades, un groupe de R'nR où joue Packy, le fils d'Estelle, entre Rufus Thomas, une gloire locale et déjà « le plus vieil adolescent du monde ». Il propose d'enregistrer un duo avec sa fille Carla, qui sera le premier succès de Satellite, attire l'attention de Wexler, entraîne la signature d'un contrat de distribution avec Atlantic et amène l'enregistrement et la publication en 1960 de *Ghee wiz* par Carla Thomas seule, leur premier tube à l'échelle nationale.

Le bricolage est toujours de rigueur, production assurée par Chips Moman, Stewart dans la cabine du son et violons venus de l'orchestre symphonique de Memphis, tandis que rien n'est prévu pour la suite. Certes, Carla, 17 ans, commence à tourner localement, avec les Mar-Keys, qui viennent de faire un tube, mais représentent surtout l'origine et l'ossature de ce qui sera, partie Royal Spades, partie

M.G.s, l'orchestre de studio de toute l'histoire de Stax et de ses sous-marques, Volt et Enterprise. Arrive William Bell, dont le succès commençant est arrêté par son incorporation dans l'armée en 1963. Mais c'est en jouant sans but, comme en jam-session, dans le studio, que Booker T. Jones à l'orgue, Steve Cropper à la guitare (un fan de Lowman Pauling, des Five Royales), Al Jackson à la batterie et Lewis Steinberg à la basse (que remplacera bientôt Donald Duck Dunn) fabriquent *Green Onions*, un tube instrumental dans la tradition de Bill Doggett mais sans précédent dans la firme ; de même, c'est à la fin d'une session de son ami et compagnon Johnny Jenkins que sa chance est donnée à Otis Redding.

Otis Redding. — Géorgien comme Ray Charles, James Brown et Little Richard, sa première idole, Otis a déjà enregistré quand il débarque chez Stax cet été 1962. Né à Dawson, au sud de Macon, le 9 septembre 1941, il a 21 ans et une voix dont on ne sait encore s'il faut attribuer le tremblement à l'émotion provoquée par l'enregistrement ou à celle à la fois voulue et incontrôlée qui imprime son chant. De fait, qu'elle s'adoucisse ou raucisse, s'allège et souple, s'envole ou se charge de grenaille, sa voix garde quelque chose de poignant, de profondément touchant et Otis, à l'aise dans tous les genres, de la ballade étirée à la pulsation swing, et capable d'allégresse, chante volontiers comme on prie, lâchant les mots comme un enfant ses sanglots et avec la même conviction.

Il a bien sûr fait partie de la chorale gospel de son église et monté avec des copains un groupe vocal. Mais il est aussi fou de batterie, apprend bientôt le piano et se produit localement notamment avec les Upsetters abandonné par Little Richard parti en Californie, et avec le guitariste Johnny Jenkins, qui passe pour avoir influencé Jimi Hendrix. Phil Walden devient son imprésario et commence la vie des tournées, dure, difficile et souvent décevante. Otis rencontre ses

idoles, Solomon Burke, Jerry Butler, Little Willie John, Joe Tex... et surtout apprend. Son métier et ses à-côtés. A bouger sur scène et à se conduire dans la vie. A écrire et à composer. Avec une force et une volonté que tous lui reconnaissent et qui ne sont sans doute pas pour rien dans l'accident qui va lui coûter la vie, à lui et à son orchestre, les Bar-Kays. Malgré le mauvais temps qui a entraîné l'annulation de tous les vols commerciaux, Otis décide d'honorer son engagement à Madison, Wisconsin, et décolle donc de Cleveland. Pour s'abîmer ce 9 décembre 1967 dans les eaux glacées du lac Monoma.

Il avait 26 ans et il avait grandi. Les tubes sur Volt et Atco succédaient aux tubes et le chanteur était justement célèbre, qui devenait aussi homme d'affaires, producteur (Arthur Conley, son protégé) propriétaire d'une marque de disques, Jotis, et en voie de construire un studio d'enregistrement. Il avait largement franchi la ligne et battu sur leur propre terrain, à Monterey, avec les MGs, les vedettes pop, Jefferson Airplane, alors au sommet, inclus. Mais assurément, il n'était, n'avait pas fini, même si son dernier enregistrement, *The dock of the bay*, dont le succès va renforcer sa dimension mythique, montre la voie, celle qu'aujourd'hui on ne peut plus que rêver.

Stax, en attendant, avec son ouverture, sa mixité et sa tolérance raciales exceptionnelles pour l'époque (deux blancs, deux noirs forment les MGs et deviendront mixtes les Mar-Keys, qui avec les Bar-Kays d'Otis, formeront les Memphis Horns, cuivres dont les riffs piquetés, interjectés, soutenus et l'accompagnement simple et efficace ornent des centaines d'enregistrements) continue sur sa lancée. Arrivent Sam and Dave, couple explosif dont les prestations scéniques exhubérantes épuisent Otis Redding, Eddie Floyd et sa belle voix grave, tandis que travaillent ensemble les compositeurs Isaac Hayes et David Porter. Al Bell, un noir, est entré à la direction et le son Stax, mélange unique de décon-

traction et de tension, de naturel et de production, à la fois léger et performant est définitivement établi. Mais des dissensions s'installent dans la firme à laquelle la mort d'Otis a porté un coup sévère et, malgré l'envolée d'Isaac Hayes et l'arrivée de Johnny Taylor et Little Milton, des Staple Singers et du bluesman Albert King, Stax va mal. Vendue puis rachetée par Jim Stewart et Al Bell, mais l'équipe originelle dispersée et son âme sans doute perdue, elle est finalement mise en liquidation judiciaire en 1975.

3. Motown. — L'histoire de Berry Gordy Jr, né et élevé aux limites du ghetto noir de Detroit, passé par la boxe et le travail sur les chaînes de montage d'une usine de la cité de l'automobile, et bien sûr immergé dans l'univers musical de l'époque, peut se raconter comme la parfaite illustration de ce mythe américain qui dit que chacun, parti de rien, peut atteindre les sommets de la réussite. De fait, Gordy, riche, célèbre, respecté, est aujourd'hui à la tête d'un empire musical, patiemment et obstinément construit.

Il commence par écrire des chansons, pour Jackie Wilson notamment, puis il produit des maquettes qu'il vend à diverses compagnies avant de se décider, encouragé par Smokey Robinson, le leader des Miracles avec lequel il travaille, à fonder sa propre firme : Tammie Records, puis Tamla qui obtient sur Anna son premier tube avec une chanson enregistrée par Barrett Strong et intitulée, involontaire clin d'œil ironique et emblématique à l'entreprise, *Money*. Mais ce sont les Miracles, avec *Shop around*, disque d'or, qui lancent Tamla, attirant l'attention des médias mais aussi des chanteurs, musiciens et arrangeurs à la recherche d'un contrat. Gordy peut fonder Motown puis Gordy, Soul et Vip, racheter quelques marques concurrentes et leurs artistes ou les distribuer, créer sa propre maison d'édition Jobete, s'occuper des tournées de la Motortown Revue, ouvrir un bureau à Los Angeles et surtout tout contrôler, des paroles et de la mélodie d'une chanson à son édition en

45 tours, car tout est fait maison et par des Noirs, avec le but avoué de conquérir l'Amérique et le monde blancs. Pour cela, il dispose : de compositeurs, arrangeurs et producteurs à demeure, lui-même et S. Robinson d'abord, puis l'équipe fameuse formée par Brian Holland, Lamont Dozier et Eddie Holland, que complètent W. Stevenson, Harvey Fuqua et plus tard Norman Whitfield ; de musiciens qui quittent à peine le studio, enregistrent, si besoin, jusqu'à 40 prises du même morceau, sont essentiels au son Motown, mais jamais nommés, sinon les Funk Brothers, jamais en tournée, restent inconnus du grand public ; de groupes et de chanteurs enfin, dont les noms forment comme un gotha de la musique noire ; tous sans cesse mobilisés dans ce qui est sans doute la première usine à musique de l'histoire.

A la basse électrique de James Jamerson, aux guitares de Robert White, Eddie Willis, Joe Messina puis plus tard Dennis Coffey et Wah-Wah Watson, aux batteries de Benny Benjamin, Uriel Jones et Richard « Pistol » Allen, aux claviers d'Earl Van Dyke et Johnny Griffith, il est demandé d'établir un rythme léger, aux ponctuations nettes et courtes, dont le staccato doit contraster avec le legato des voix solistes, tandis que sont soigneusement arrangés les contrechants, riffs ou soutiens des cuivres ou des violons. Il n'est pas question d'improviser, et le rythme doit à la fois lancer le chant et permettre la danse, ne pas gêner et s'imposer, relevé au besoin par des battements de main, tandis que, à peine distinctes l'une de l'autre, voix et musique forment un tout indissociable.

Rien non plus n'est laissé au hasard quant à la préparation des chanteurs ou des groupes et Gordy passera près de 2 ans à apprendre aux Supremes à s'habiller, à danser et à se comporter et se conduire en vedettes : présence et inaccessibilité, appel au rêve, au fantasme, à l'idolâtrie, en un mélange volatile où sensualité, publicité et promotion se partagent la tâche. Et il fera de même en 1967 avec les

Jackson 5, flanqués même en tournée d'un professeur de danse.

Miracles que mène la voix de tête de Smokey Robinson, Martha and the Vandellas , Mary Wells and the Marvelettes sont les premiers à permettre à Motown d'envahir les hit-parades. Mais le son caractéristique et singulier de la marque vient des Supremes qu'emmène la voix voilée et étroitement sinueuse de Diana Ross, et des Four Tops avec Levi Stubbs dans le même rôle que la chanteuse préférée de Gordy. Ensemble ils font « la musique de l'Amérique jeune » et en sont la représentation, tandis que Motown, de 1964 à 1967 entre à la télévision et dans les cabarets de luxe, pénètre le monde blanc et celui de sa variété, et acquiert une réputation et une surface internationales.

Pendant que Marvin Gaye chante en duo avec Mary Wells, Kim Weston et surtout Tammi Terrell et que Junior Walker *(Shotgun)* perpétue la tradition des saxophonistes râpeux, viennent s'adjoindre à l'écurie de Detroit les Isley Brothers et arrivent à maturité les Temptations que mènent Eddie Kendricks et David Ruffin. Mais le tournant est proche qui voit la compagnie quitter Detroit pour la Californie, Diana Ross se séparer des Supremes et N. Whitfield changer le son Motown pour s'adapter aux nouveaux goûts du public noir, renvoyé aux ghettos par l'échec dramatique et sanglant de sa lutte pour les droits civiques, et aux nouveaux goûts du public blanc, marqué par les vagues anglaise, psychédélique, folk et hippy.

Entrent Gladys Knight and the Pips, édités chez Soul, tandis que change le son des Temptations que retravaillent Whitfield et Barrett Strong. Funky est le mot et la vie n'est pas rose, mais dure. *Cloud Nine* le chante et surtout, en 1972, *Papa was a rolling stone*. Arrivent enfin les Jackson 5 que Gordy, musique, affiches, T.shirts, fanzines, fan-club, photos, cartes postales... va vendre aux adolescents noirs américains, toujours limités aux vedettes du sport et jamais, depuis Frankie Lymon, à pareille fête identificatoire. Ce

sera la plus grande réussite commerciale de la firme et sa plus grosse vente de 45 tours, mais sans concession musicale, qualité Motown conservée.

Affaire familiale où l'ensemble des artistes et employés est invité à se sentir de la famille, Motown n'a pas que des rapports simples avec son personnel. Et si les uns grimpent vers les postes de responsabilité (S. Robinson), d'autres quittent (M. Wells), ne font que passer (Isley, G. Knight), intentent procès (Holland-Dozier-Holland) ou se battent pour obtenir leur autonomie (M. Gaye).

Fils d'un pasteur qui le tuera au cours d'une querelle le 1er avril 1984 à Los Angeles, Marvin Gaye, né à Washington, DC, le 2 avril 1939, est le premier à lutter contre la mainmise de Motown sur la production de ses artistes. Formé à l'école du gospel, puis des groupes doo-wop, il fait partie des Rainbows, puis monte, après l'armée, les Marquees qui deviennent les Moonglows sous la houlette de Harvey Fuqua. Celui-ci, alors son beau-frère et celui de Gordy, entrant chez Motown, y entraîne Marvin qui devient le batteur des Miracles avant de commencer, en 1961, sa carrière de chanteur. En solo ou avec ses partenaires, dont la dernière est, en 1973, Diana Ross, avec sa voix délicate et douloureuse, entre murmure et déchirure, fragilité et passion, il connaît un immense succès, que concrétise en 1971 l'album *What's going on* où, à la fois compositeur, producteur et chanteur, il jette de surcroît un regard désespéré sur le monde.

Stevie Wonder est le second à acquérir son autonomie au sein de la firme, précédant un autre enfant prodige, Michael Jackson. Né aveugle le 13 mai 1950 à Saginaw, Michigan, Steveland Morris entre dès 1960 dans l'écurie Motown. C'est un pari sur l'avenir que prend Gordy et, en fait, les premiers enregistrements de l'adolescent ne se vendent pas. Mais il adore jouer, chanter et se produire et il a sur le public un réel impact. Little Stevie est donc enregistré en concert, d'où sort son premier tube, *Fingertips*, que marquent déjà sa patte et ses couleurs musicales. Chanteur, batteur, har-

moniciste et pianiste, ce mélodiste hors-pair, travaillant beaucoup et en précurseur avec les synthétiseurs, revendique bientôt la liberté de composer, produire et enregistrer comme il l'entend et l'obtient par contrat en 1975, date qu'il n'a pas attendue pour devenir son propre homme à tout faire. Appuyé sur les claviers et machines électroniques et programmables, Stevie Wonder enregistre toute ou presque toute sa musique seul, avec l'avantage d'avoir un contrôle absolu sur et de sa production et le désavantage d'être privé de l'échange, des réactions, des interactions qui donnent à la musique noire une partie de sa vie. Il parvient ainsi à la conception d'albums passionnants, mais, malgré ses qualités de parolier, son inventivité rythmique et mélodique, le miroitement d'une palette sonore qui va illuminer les années 70, sa conviction et son engagement où le message se teinte de mysticisme, il n'évite pas toujours la monotonie, le monocolore, où s'annoncent les excès de la musique synthétique et machinée.

4. Un champ en extension. — La production musicale ne se résume pas à Stax, Atlantic et Motown, tant la musique noire jaillit de partout. Le blues la teinte encore qui raconte et témoigne là où, nourrie jusqu'à l'excès de gospel, la soul implore et exhorte, entraînant la foule des fidèles non plus à se fondre en une prière adressée à Dieu mais à se livrer à l'amour et l'adulation des hommes, vedettes à fans dont le phrasé perd ses accents de terroir. Et s'éloignent les rythmes de la décennie précédente, swing qui s'efface devant une autre scansion, tandis que se fait de plus en plus pressant l'appel de la variété, pop qui feint de gommer les différences de couleur et laisse croire que là seulement est la vraie réussite.

Bien que son extension n'aille pas sans systématisation, rationalisation et rétrécissement, il devient difficile de parcourir ce champ en entier, marques et studios d'enregistrements qui meurent et se créent, artistes qui tournent de l'un

à l'autre, producteurs qui travaillent à la demande, poussée formidable des musiques blanche, anglaise et américaine, mouvements sociaux, idéologiques et politiques en interférence, musique qui hésite entre rêve et réalité.

A) *La Nouvelle-Orléans.* — La cité en croissant reste un creuset du R'nB et a pour cheville ouvrière Allen Toussaint, né le 14 janvier 1938. Pianiste dans une ville qui en est riche, il se concentre en effet sur un travail de studio, de production, de composition et d'arrangement, qui s'exerce d'abord chez Minit pour Joe Banashak puis pour Sansu, qu'il fonde avec Marshall Sehorn.

Lee Dorsey (1926-86), ancien boxeur, carrossier, ami d'adolescence de Fats Domino, voix simple et directe, est sans doute le chanteur de prédilection de Toussaint, qui œuvre également pour Ernie K-Doe, voix métallique et vibrée, Aaron Neville, son timbre désarmant et son charme insinuant, Barbara George, Betty Harris et Irma Thomas, voix de cuivre mat, chaude, dense et puissante, justement nommée « Soul Queen of New Orleans », au talent sous-estimé. On le trouve de même derrière les Meters, un groupe formé à l'origine par Art Neville (claviers) Leo Nocentelli (guitare), George Porter (basse) et Joseph « Zig » Modeliste (batterie) qui sert d'accompagnateur à toutes les vedettes locales et entrera pour son compte au hit-parade en combinant les rythmes et la saveur néo-orléanais aux accents funk des années 70, années où le pianiste réenregistre sous son nom, sans cesser de produire, entre autres Patti LaBelle et les Pointer Sisters. Avec Barbara Lynn, semble n'échapper à son emprise que Johnny Adams.

Né à la Nouvelle-Orléans le 5 janvier 1932, résidant à Baton Rouge, enregistrant depuis 1959 avec un tube en 1969 *(Reconsider me)*, il a, ample, souple et précise, puissante, généreuse et délicate, au large registre gorgé de swing et d'émotion, une des plus belles voix de la musique noire.

B) *Chicago.* — Chess, sans délaisser le blues qu'il tente non sans désastre (les albums conceptuels de Muddy Waters et Howlin Wolf) d'adapter aux modes nouvelles, lance Little Milton (1934), qui joue les contrastes, voix de charme et de conviction, entre fluidité et arraché, zeste de guitare B.B. King, écrin de cuivres et rythme souple, et mène le chanteur à la réussite. Que n'atteint malheureusement pas la talentueuse Laura Lee (1945), voix pleine et ample, changeante, grave et expressive, envoyée comme Etta James enregistrer à Muscle Shoals, tandis que décrochent quelques tubes Fontella Bass, Sugar Pie DeSanto et, sur Cadet, où officient avec succès les Dells, le piano jazz de Ramsey Lewis.

Vee Jay cependant perd Jerry Butler né le 8 décembre 1939 à Sunflower, Mississippi, spécialiste de la soul dance, mais intense, sentie et délivrée avec la maîtrise qui lui vaudra son surnom : The Ice Man. Il rejoint chez Mercury, l'une des deux grandes compagnies avec Okeh à être installée à Chicago, Brook Benton (1931-88), voix chaleureuse mais fermée dont les deux duos avec Dinah Washington tiendront plusieurs mois en 1960 la tête des hit-parades. Passe aussi par Vee Jay, Joe Simon, né à Simmerport, Louisiane, le 2 septembre 1943, élevé à Oakland, autre charmeur, dont la voix caressante, le phrasé paresseux, la ballade détendue et l'inspiration country trouveront leur écrin chez Sound Stage Seven, à Nashville, sous la houlette du DJ John Richbourg. Il faut ajouter à ce trio de charme, quatre chanteurs nés à Chicago : Lou Rawls (1936) voix agréable et flexible mais facilement froide et malgré son passage par les chorales gospel, de peu de sûreté rythmique ; Gene Chandler (1937) parti aussi de Vee Jay et auteur d'une longue série de tubes sur diverses marques ; Major Lance (1942), chez Okeh ; et surtout, à qui les deux précédents comme Jerry Butler doivent beaucoup, né le 3 juin 1942, Curtis Mayfield.

C) *Le Sud.* — De même qu'à Detroit il n'y a pas que Motown, mais aussi Westbound et, fondée par Holland-

Dozier-Holland en procès avec Berry Gordy, Hot Wax-Invictus, à Memphis il n'y pas pas que Stax, mais Goldwax (James Carr), Koko (Luther Ingram) et Hi, que ne dirige pas encore Willie Mitchell.

En Floride, les petites marques sont légion (Reedsville, Drive, Glades) qui utilisent les studios Criteria de Miami ; et Nashville n'est pas que le temple de la country et abrite Dial (Joe Tex), Monument, Sound Stage 7, Excello, Lenox (Esther Phillips), Silver Fox (Betty Lavette).

Birmingham, Alabama, ville raciste entre toutes alors, a son studio d'enregistrement, Capricon est à Macon, Géorgie (Allman Brothers band), Malaco-Chimneyville débute à Jackson, Mississippi, et Stan Lewis a fondé à Shreveport, Louisiane, Jewel, puis Ronn, Paula et Whit (Little Johnny Taylor, Ted Taylor, Jerry Mc Cain et Tommie Young).

D) *La côte Est.* — Sans base ni racine soul, New York puise dans le vivier sudiste, avec Sue (Ike et Tina Turner, Inez et Charlie Foxx,...) et Shout, mais non Scepter qui a Dionne Warwick pour vedette.

Philadelphie a par contre une image propre, mais peu flatteuse puisqu' « American band stand » donne sa faveur aux médiocres produits de rapport de la variété blanche, tandis que Chubby Checker (1941), grand admirateur de Fats Domino, lance chez Cameo-Parkway le twist, puis, dans la foulée, les hucklebuck, limbo, monkey, jerk et autres danses qui envahissent les pistes et surtout séparent les couples de danseurs. Un son « Philly » n'en est pas moins en gestation, qui se concrétisera dans les années 70 avec Philadelphia International Records.

5. Groupes, chanteurs et musiciens. — Image de passage liée à un tube unique, simple point de repère dans une histoire de la musique, élément fondateur d'un style ou pilier d'une équipe, identifié à une marque, un producteur ou une forme musicale, soumis à l'esprit du temps ou dressé au-

dessus de la mêlée, intact ou affadi, l'artiste a et n'a pas le choix.

Ainsi les groupes féminins, Queens, Bobettes, Chantels, Shirelles au large succès... ont, dans le double jeu actif-passif de la séduction, à répondre à la demande adolescente en offrant aux amours naissantes l'image de filles sympathiques et abordables. Et bien que les Ronettes, que produit Phil Spector, qui réussira par ailleurs l'exploit d'éteindre le feu de Tina Turner, se présentent comme ravageusement séductrices, ces groupes, y compris ceux de Motown, ne sortent pas des stéréotypes masculins de la représentation féminine.

Its a man's man's man's world chante James Brown en 1966, 55 fois au hit-parade dans ces années, tandis qu'y entrent 27 fois B.B. King, 6 fois Nina Simone, 46 fois Ray Charles, 13 fois Ike et Tina Turner et 1 fois Johnny Guitar Watson. Guitariste flamboyant, chanteur impertinent, producteur et showman sarcastique, il devra attendre 1977 et ses 42 ans, le rerecording, le funk et le dépouillement rythmique de l'époque pour obtenir, sur une marque anglaise, DJM, un disque d'or.

Ike et Tina Turner, au contraire, entrent dès janvier 1960 au Top 10 *(A fool in love)*. Tina, née Anna Mae Bullock le 26 novembre 1938 à Brownsville, Tennessee, rencontre le guitariste et producteur sur le « chitlin circuit » (littéralement tournée tripes), demande à chanter avec ses Kings of Rhythm et séduit Ike qui l'épouse et monte autour d'elle un spectacle torride et offensif. Vêtements suggestifs, Ikettes en chorale et danse soigneusement réglée, musique précise et percutante, dynamique et ancrée dans les racines blues, l'ensemble met en valeur la plastique impeccable de la chanteuse et sa voix, intense, véhémente et déchirée, comme consumée par un feu intérieur : une des voix les plus sensuelles de la musique noire.

Gladys Knight, née le 28 mai 1944 à Atlanta, Géorgie, qui chante avec les Pips, ses frère, soeur et cousins en accompa-

gnement vocal, possède le même genre de voix et ne manque ni de présence, d'expressivité ou de sentiment. Mais plus retenue, moins débridée et aussi plus adaptable aux variations de la mode musicale, elle rencontre plus facilement et de façon plus constante, chez Soul, Buddah, Columbia et aujourd'hui MCA, le succès.

Les Isley Brothers, O'Kelly, Ronald et Rudolph, forment d'abord un chœur gospel qu'accompagne au piano leur mère. Ils quittent en 1957 leur ville natale, Cincinnati, pour New York et une carrière profane, débutant comme un groupe doo-wop musclé, énergie, conviction, battant, et, après maintes tribulations et marques de disques (Gone, RCA, Atlantic, Wand, Tamla) fondent en 1969 leur compagnie, T-Neck, changeant en même temps radicalement de style. Arrivent deux autres frères et un cousin, étoffant le groupe qui adopte les sons, rythmes et accents des années 70 et ne quitte plus dès lors les hit-parades. Ce à quoi ne parviennent pas les Chambers Brothers, autre fratrie de 4, nés dans le Mississippi, passés rapidement du gospel à une synthèse de blues, rock et folk, vus à Paris avec un Light Show en mars 1969 et à la réussite éphémère.

Nina Simone enfin, et Dionne Warwick. Née Eunice Wayman le 21 février 1933 à Tryon, Caroline du Nord, la première apprend très tôt le piano et en garde un doigté classique et une clarté à l'accompagnement qui distinguent ses premiers enregistrements (1960). Où sa voix de contralto très pure détaille les paroles des chansons avec précision et façon jazz, non sans rappeler Sarah Vaughan, elle-même par deux fois au Top 10 en 1959. Mais, changeante, engagée et malgré tout piégée par le système, elle aura une carrière en dents de scie, voix assombrie, femme en lutte et en colère, comme en exil dans sa propre maison.

Dionne au contraire, née le 12 décembre 1941 à East Orange, N.J., dans une famille imprégnée de gospel, fait une carrière exemplaire mais toute orientée vers la variété. Sa voix claire, légère, juste posée sur le chant, aux accents

juvéniles, rapidement mise en valeur chez Scepter par l'écrin des arrangements et compositions de Burt Bacharach et Hal David, la porte dès 1963 au sommet des hit-parades où elle figure toujours 27 ans plus tard.

Pendant ce temps, King Curtis (1935-71) est de tous les accompagnements, maintenant à un haut niveau jusqu'à son assassinat la tradition R'nB des saxophonistes rugueux et soyeux. Jimmy Smith et Jimmy McGriff tiennent dans les charts le rôle de l'organiste tandis que viennent pêcher les suffrages du R'nB Eddie Harris et Herbie Mann. Que laisse loin derrière le succès en 1967 de *Mercy, Mercy, Mercy* interprété avec son orchestre par le saxophoniste alto parkérien Julian Cannonball Adderley.

6. Le jazz. — Dans le bop, hard et cool, au moment où, par un de ces retours en arrière dont l'histoire est coutumière, sont redécouverts et réenregistrés les chanteurs de blues d'avant-guerre, va trancher le courant free. Inspirés par les saxophonistes John Coltrane — passé par Johnny Hodges, le R'nB, Thelonious Monk et Miles Davis — Ornette Coleman et Eric Dolphy et le contrebassiste et compositeur Charles Mingus, stimulés par le mouvement pour les Droits Civiques, blessés par la constante récupération blanche et commerciale de leur art, un certain nombre de musiciens radicalisent leur jeu. Regroupés en associations (A.A.C.M. à Chicago en 1965, Jazz Composers Guild à New York en 1964), solistes comme Cecil Taylor, Archie Shepp ou Bill Dixon, maître d'orchestre comme Sun Ra, ou « inspirés » comme, entre fraîcheur et fureur, comptine, gospel et fanfare, Albert Ayler, ils font leur révolution qu'une série de concerts à New York sert à dater d'octobre 1964.

Le jazz crie et se plaint, la batterie explose et le rythme éclate, la mélodie est contestée et l'harmonie bousculée, improvisation au premier plan, dans l'énergie, la violence et la revendication. Impulse et ESP surtout, Riverside, Atlantic, Blue Note et Prestige en recueillent les sons, sans

négliger les autres courants du jazz. Prestige crée Bluesville (et Swingville) et Impulse Bluesway, Amérique qui, sous la pression de l'Europe où passent dès 1962 les caravanes de l'A.F.B.F. (American Folk Blues Festival) et où naît un rock très marqué par le R'nB, part à la recherche de ses sources noires et tente d'adapter le blues aux accents des musiques blanches dominantes.

7. Rock, folk et Angleterre. — Né au départ pour préserver l'héritage country, musique populaire des campagnes dont les effets sont sensibles sur le R'nR comme, plus tard, sur la soul, le mouvement folk gagne les universités américaines et, perméable à la conscience humanitaire, devient la musique de la révolte blanche contre la guerre, l'argent et les tares de la société de consommation. Bob Dylan, amateur de blues, musicien de rock, parolier individualiste et créatif, en est le héros adulé sinon incontesté, et Joan Baez l'égérie.

Mais c'est d'Europe, et plus précisément d'Angleterre, où se parle bien que différemment la même langue, et où blues et jazz, R'nB et R'nR trouvent sans peine, en direct ou en différé, un public, que vont venir entre 1962 et 1963 les nouvelles idoles du rock, Beatles d'un côté, Rolling Stones de l'autre. Mêlant les airs du folklore insulaire aux rythmes américains, l'harmonie de village aux échos de la négritude, alliant fausse candeur et réel achèvement, joliesse, propreté et approximation, les Beatles donnent l'accent britannique au rock, une nouvelle actualité à la musique viennoise, et une autre définition à la pop, là où les Rolling Stones, privilégiant l'héritage noir et sa sensualité, jouent à fond le corps, la violence et la provocation, et symbolisent, mais sans jamais cesser de rendre hommage aux grands créateurs noirs, la révolte. Avec eux, et les Animals, les Who et les autres, se transforme le rock américain et s'éteint la veine soul noire, chanteurs qui ne résisteront pas ou mal au déferlement des groupes blancs.

L'Amérique suit en effet le mouvement, qui démarre en

Californie avec les groupes dits d'acid-rock ou psychédélique, comme Jefferson Airplane, Grateful Dead ou Doors, encourageant les groupes amateurs à sortir des garages où ils s'entraînaient, et lançant la musique vers l'électricité et le bruit. C'est le temps des concerts, aux Fillmore notamment, et des festivals géants, Newport (1963), Monterey (1967) et, qui annonce la fin malgré Altamont et l'île de Wight, Woodstock (1969), immenses rassemblements qui ne se comprennent pas sans références au contexte socio-politique et où dominent très largement les musiciens blancs.

Jimi Hendrix. — Météore fascinant et blessé, Jimi Hendrix tranche d'autant plus. Né le 27 novembre 1942 à Seattle, Washington, profondément imprégné de blues mais attentif à toutes les musiques et travailleur acharné, Hendrix, après un bref séjour à l'armée, prend la route, accompagnant aussi bien B.B. King que Sam Cooke, Wilson Pickett ou les Turner. Mais il tourne surtout avec Little Richard avant de s'arrêter à New York où, après un passage chez les Isley Brothers, il forme son groupe avant que Chas Chandler ne lui propose de venir en Angleterre. Là, il constitue avec Noel Redding et Mitch Mitchell The Jimi Hendrix Experience et s'embarque pour la gloire. Douloureuse. Car son jeu, les sons qu'il tire de sa guitare, s'ils séduisent sans conteste, ne sont pas toujours compris. Distorsions, saturations, altérations... toutes les ressources de l'électricité sont utilisées pour produire une musique où la mélodie, sinueuse, étirée, notes en fondu-enchaîné, le dispute aux effets de bruitage et de travail sur le brut du son, tandis que diseur autant que chanteur, il parle, dans la tradition du blues, son mal de vivre et cette inadaptation au monde qui le mèneront en 1970, à 28 ans, à Londres, peut-être par surdose, à la mort. Reste une oeuvre inclassable, solitaire et singulière, influente et largement pillée.

8. La situation politique. — Royaume par excellence de la fausse liberté, l'Amérique tend à ses enfants un miroir déplaisant : puritanisme, racisme, culte de la réussite, guerre froide, problèmes posés par le nucléaire, assassinat de John F. Kennedy (22/11/1963) et surtout engagement croissant au Viêt-nam (1965-73), sale guerre coloniale que le pays le plus puissant du monde perdra, en y laissant quelque chose de son âme, poussent la génération universitaire des années 60 à la contestation. Brandissant des fleurs, prônant la fraternité et la non-violence, réclamant la paix à travers marches de protestation, occupations des campus et grands rassemblements (be-in de Berkeley en 1967), ils sont la génération de l'amour, proposent « amour et paix » comme devise, se voient nommer hippies, ont le rock comme musique, mais ne mènent pas très loin leur révolution sincère et idéaliste. Et, dans une société sans réelle tradition culturelle et politique, ils sont plus nombreux à suivre Timothy Leary et sa propagande pour le L.S.D. et ses effets illuminants psychédéliques — hallucinogène en fait libertiCide et, à terme, comme toutes les drogues, meurtrier — ou à déserter quand ils ne peuvent se faire exempter pour échapper au Viêt-nam, qu'à s'engager dans le mouvement pour les droits civiques noirs.

Là, la lutte continue, dure et de plus en plus violente. Une bataille meurtrière accompagne l'entrée de James Meredith à l'Université du Mississippi et si l'impressionnante marche sur Washington se déroule dans le calme en 1963, ce sont les coups, les agressions, les attentats, la prison, le meurtre, qui attendent d'autres marcheurs, militants des organisations noires ou Freedom Riders, noirs et blancs du CORE venus, en Alabama notamment, lutter contre la ségrégation. Au vote de la loi sur les droits civiques par le Congrès et à l'attribution du prix Nobel de la Paix en 1964 au pasteur Martin Luther King, apôtre de la non-violence, répond la déclaration du gouverneur du Mississippi : « L'intégration détruira la civilisation ». Elle donne le ton à la résistance

acharnée qu'opposent les défenseurs de la suprématie blanche et leurs organisations racistes bien implantées et surarmées à l'égalité raciale, que celle-ci passe par l'inscription sur les listes électorales des Noirs du Sud interdits de vote par leurs patrons, par la demande de l'ouverture de tous les métiers aux Noirs, ou simplement par la déségrégation des transports, des bars ou des toilettes.

Et s'enclenche un irrépressible cycle de violence, dont les Blancs sont à l'origine, que jalonnent les émeutes des ghettos noirs (débutant à Harlem en 1964 et à Watts en 1965, elles seront 43 en 1966 et 117 en 1967) et qui entraîne les organisations noires à radicaliser leur position, donnant naissance au « Black Power », un pouvoir noir qui n'a pas le même contenu pour tous les meneurs (leaders) noirs.

Ainsi, Malcolm X, né Little à Omaha, Nebraska en 1925, et passé par les Black Muslims d'Elijah Muhammad qui l'ont récupéré en prison où l'a mené le chemin, misère, chômage, drogue, délinquance... commun à tant de jeunes noirs, l'appelle de ses vœux dès 1963, tandis que Stokely Carmichael venu à la présidence du SNCC* le lance le 16 juin 1966, déchaînant une tempête à la fois dans les organisations noires et dans les milieux libéraux blancs qui les soutiennent. La NAACP et les syndicats noirs traditionnels liés au Parti Démocrate le condamnent et s'en désolidarisent, Martin Luther King et le SLCC transigent, tandis que le CORE présidé par Floyd McKissick et le groupe de Detroit (J. et G. Boggs, le pasteur Cleage) y souscrivent.

C'est du SNCC (James Farmer, James Forman, Eldridge Cleaver, Rap Brown) qu'était venue l'idée de l'incitation au vote des populations noires sudistes, mais atermoiements du Congrès et de la Maison Blanche, brimades et violences provoquent une évolution où Black Power remplace *We Shall Overcome*, le chant des marcheurs non-violents, tandis que se crée, à Oakland, avec Huey P. Newton et Bobby Seale,

* Student Non-Violent Coordinating Committee (Snick), fondé début 60.

que rejoindra E. Cleaver, le Black Panther Party. Et c'est la guerre, guerre du pouvoir blanc qui mobilise armée et garde nationale contre les masses et les leaders noirs, guerre qui se soldera par les assassinats de Malcom X le 21 février 1965 et de M. L. King le 4 avril 1968, par les règlements de compte sanglants entre policiers et militants noirs radicaux, tués, emprisonnés ou exilés, et par l'essoufflement du mouvement pour les droits civiques, décimé, éclaté en groupuscules et aspiré par la lutte contre l'envoi massif de Noirs au Viêt-nam.

9. Ruptures et changement de décennie. — Les mouvements sociaux, politiques, artistiques, musicaux se déroulent rarement suivant le rythme régulier du calendrier et pourtant tout semble se conjuguer pour faire de la fin des années 60 un moment de rupture.

L'assassinat de Martin Luther King et la liquidation violente des groupes radicaux sonnent la fin d'une période de rêve et d'action. La séparation est demeurée entre Noirs « assimilés » devenus juges, avocats, médecins, officiers ou maires de grandes villes et la masse qui, tout en se reconnaissant dans la réussite des siens, semble n'en tirer aucun bénéfice. Car, malgré les succès de la lutte pour les droits civiques et d'incontestables progrès dans l'intégration des Noirs, la discrimination demeure et, saisis par l'infernale spirale chômage-drogue-délinquance, les ghettos urbains voient leur climat se détériorer, tandis que le message d'affirmation d'une fierté noire que chantent par exemple James Brown, Nina Simone ou Syl Johnson, se trouve détourné dans la violence obligée de la vie quotidienne et de ses nécessités.

Ainsi James Brown, qui aura certainement évité par ses appels au calme une émeute grave au soir de la mort de M.L. King, qui symbolise la réussite noire et qui ne peut être soupçonné de mépris à l'égard de ses frères, s'engage aux côtés de Nixon et, après avoir chanté *Say it loud — I'm*

black and proud en 1968 et *I don't want nobody to give me nothing* en avril 1969, fait un tube deux mois plus tard avec *Mother popcorn*.

Certes, les références textuelles au contexte socio-politique, qui ont toujours été présentes dans le blues et passaient même dans les chansons des artistes Motown, ne disparaissent pas de la musique noire, mais mort d'hommes ou d'idéologies, mort du R'nB ou épuisement de la soul, le spectacle doit continuer.

De fait, car elle a définitivement droit de cité, même si sa fabrication, à l'échelon national et international, est entrée dans un stade industriel, la musique noire ne s'arrête pas. Mais s'installent là aussi des séparations entre artistes contraints à l'inactivité comme Ruth Brown, LaVern Baker, Hank Ballard ou Wynonie Harris, grandes vedettes adulées et dûment promotionnées, sur les ventes desquelles repose parfois tout l'équilibre d'une compagnie, et chanteurs et musiciens anciens et nouveaux qui, comme B.B. Bland, gardent ou conquièrent dans leur coin la faveur du public noir.

Sans même parler de l'effondrement dans le ridicule de l'imagerie hippy, le rock connaît des problèmes semblables et d'autant plus visibles qu'il est la musique du groupe dominant. L'intégration n'a jamais eu lieu, les grands rassemblements ont tué la danse, l'idolâtrie a pris le pas sur la ritualisation de la rencontre entre artiste et public et l'ensemble, où s'investit de plus en plus d'argent, glisse tout en voulant garder sa force créatrice vers la variété, un champ où priment standardisation, course au tube et affairisme.

Cette extension touche bien sûr la musique populaire noire d'une décennie contrastée où, sous la grandeur soul et R'nB, se notent l'échec de la représentation de l'artiste engagé et la fin de quelques illusions, mais aussi la permanence du religieux, le retour au blues, le choc du free et l'éternité du jazz, indispensables ingrédients à toute réussite qui veut dépasser ses limites.

Miles Davis le saisit, qui, dès 1968, prend le virage. Né le 25 mai 1926 à Alton, Illinois, dans une famille bourgeoise, il suit l'apprentissage des musiciens de sa génération, orchestre du lycée, R'nB, jam-sessions et leçons auprès des aînés (Clark Terry), avant de devenir pendant 2 ans le trompettiste de Charlie Parker. Il est dès lors de toutes les aventures qui comptent dans le jazz, du manifeste avec Gil Evans et Gerry Mulligan intitulé *Birth of the Cool* en 1949 à *Kind of blue* en 1959, disque phare qui donne un nouveau mode au jazz. Chef d'un orchestre admirable, par où passent les meilleurs musiciens des années 50 à 70, il emprunte avant les autres la voie électrique et, avec 3 albums, *Miles in the sky* (16/1/68) *In a silent way* (février 1969) et *Bitches Brew* (août 1969) le plus connu, change de direction mais non son jeu et sa sonorité si personnels. A l'écoute de toutes les musiques américaines, il en propose une interprétation qui est comme un fil rouge tiré au cœur de l'acculturation croisée des musiques noires et blanches et, attentif aux valeurs de la société américaine, les exploite à son profit. Il sera pour cela imité et contesté, adulé et décrié, illustrant à sa façon l'adage qui dit que les Noirs chantent l'Amérique mais que l'Amérique ne les chante pas.

LES ANNÉES 1970

Musicalement, les années 70 ont mauvaise réputation. Elles évoquent en effet la vogue disco, synonyme de nullité musicale et de rigidité rythmique, « parfaite pour des gens dépourvus de tout sens du rythme », dit Nelson George. On ne parle plus de R'nB, dont le nom a disparu de Billboard, remplacé à contre-temps par Soul, accents débordés, assimilés par ce que musiciens, marchands et médias vont appeler le funk, tandis que le jazz marié au rock donne la fusion qui couvre les vertus malsonnantes du free.

Le public visé n'est plus noir. Mixte au mieux, blanc au pire. Car, petites compagnies rachetées ou subventionnées par les grandes, radios et DJs noirs qui perdent leur personnalité et s'alignent sur des standards extérieurs à leur communauté, dominent la loi des affaires et l'économie de marché. Il faut vendre et le tube prime la carrière d'un artiste, gérée dès lors sur des coups et non sur la durée. Ainsi ne seront pas suivis les conseils du rapport commandé en 1971 à la Business School de l'Université de Harvard par Columbia, désireuse de disposer d'une étude sérieuse sur le marché musical noir et les moyens de s'en emparer, puisqu'il ne s'agit pas de la promotion de la musique noire, mais de sa rentabilité.

Et si la lutte des années 60 a porté ses fruits, amenant bien plus de Noirs au collège et à l'Université, les choses, comme dans toute révolution, reviendront néanmoins à leur commencement. Les Noirs accèdent, dans le monde de la musique, à des postes de responsabilité et, nouveauté, ils sont diplômés. Ils n'en mèneront pas moins à la radio

comme dans les compagnies de disques une politique incolore qui, à terme, revient à pénaliser la musique noire. Son marché propre, originel pourrait-on dire, est bien moindre que le marché blanc et sur 8 000 radios commerciales en 1974 aux Etats-Unis, 80 sont noires (1%). Il lui faut donc franchir la ligne (crossover) et pour cela ne pas être trop noire. Se blanchir. Devenir, selon le mot de Nelson George pour les DJs, « beige ».

Alors que vient le reggae et que s'annoncent les Africains, elle n'en est pas moins vivante, « noire, brune et beige » pour paraphraser Duke Ellington et, plus radical, Big Bill Broonzy, aînés toujours présents sur une scène largement ouverte où tous les styles, toutes les tendances coexistent dans cet égalitarisme qui est la marque de nos sociétés et laisse en effet sa chance à chacun, même si cette chance est très loin d'être la même pour tous.

1. Le funk. — Le mot est ancien, signifie nauséabond, sale, et trouve une nouvelle jeunesse grâce à Horace Silver, intitulant en 1953 une de ses compositions *Opus de funk*. Funk seront alors, outre Silver, les Jazz Messengers d'Art Blakey, Junior Mance, Bobby Timmons, Lou Donaldson ou Stanley Turrentine, avant que l'étiquette ne se pose, dans le sillage de Sly Stone, sur Earth Wind & Fire, la constellation Parliament-Funkadelic et leurs émules, qui ont au moins en commun leur approche du rythme, l'utilisation des voix, leur fonctionnement familial et communautaire et leur souci du spectacle, du visuel.

A) *Sly Stone* — Il naît Sylvester Stewart le 15 mars 1944 à Dallas, enregistre dès l'âge de 4 ans, chante dans un groupe à l'école, est DJ, produit soul et pop pour Autumn avant de fonder son orchestre, les Stoners et de devenir en signant chez Columbia en 1966, Sly and the Family Stone. Le groupe est mixte, et intégré, et retient aussi bien les acquis des ensembles psychédéliques californiens et leur rythmique

rock que les sonorités soul, le dynamisme R'nB et le violon country, réalisant une synthèse éphémère et presque unique dans l'histoire de la musique américaine entre apports noir et blanc. Chants à l'unisson, orgue, cuivres et guitare, privilégiant le répétitif et la forme de la comptine, c'est sur une ligne de basse vagabonde et un jeu orchestral aéré que Sly promène sa voix traînante et paresseuse, au ton volontiers moqueur ou désinvolte. Et accroît encore l'importance du spectacle, de la présentation sur scène de sa Family. Mais la légèreté que symbolisent les tubes de 1968 à 1970 (*Dance to the Music, Everyday people,...*) ne dure pas, battue en brèche par la réalité, qui sépare à nouveau Noirs et Blancs et leur musique respective. Le funk, dont Sly partage la parternité avec James Brown, qui ne quitte jamais (*Funky drummer, Get up/Sex Machine, Superbad...* mais aussi *Soul power*) les hit-parades, est d'abord celui qui privilégie les effets rythmiques et la lancinance hypnotique.

B) *Earth, Wind & Fire.* — Né à Memphis, élevé à Chicago, Maurice White, batteur attitré chez Chess en 1964 et 1965 où il acccompagne les artistes maison, Fontella Bass, Muddy Waters, Etta James ou Chuck Berry, tourne quatre ans avec le pianiste Ramsey Lewis avant de fonder en 1971 à Los Angeles, avec son frère Verdine à la basse, E.W.F. Intéressé par l'astrologie, l'égyptologie et le mysticisme en général, il ne tarde pas à donner à son groupe nommé en référence à son signe astral, cette coloration dont les effets prendront leur ampleur à son entrée chez Columbia, alors en pleine campagne de recrutement d'artistes noirs. Cuivres et synthétiseurs, riffs et ondées sonores, chœurs que dominent la voix haute, falsetto, de Philip Bailey, martèlement rythmique simple, totalement dépourvu de swing mais obsédant, autour duquel papillonne la basse, la musique d'E.W.F. est brillante et gaie, jouant avec allégresse et allant sur le volume, privilégiant les sonorités qui évoquent le surnaturel et donnent une impression spatiale, tout en ne

négligeant pas les apports musicaux antérieurs, contemporains et voisins. La mise en scène, costumes, lumières, lasers, artifices et tours de magie, est particulièrement soignée, donnant aux tournées d'un orchestre qui de 1971 à 1988 produit tube sur tube et collectionne les récompenses, un attrait considérable. Rythmique assurée par la famille White, Maurice produisant, écrivant, chantant et jouant de la kalimba, son instrument fétiche, Phenix Horns assurant la section des cuivres, E.W.F. avait l'ambition d'inventer la musique des années 80. L'avenir lui donnera tort, mais il est, avec et entre Sly Stone et le Dr Funkenstein, le son des années 70.

C) *Parliament-Funkadelic.* — Mettre *one nation under a groove* (titre d'un album de 1978) est certainement le rêve et l'ambition du Dr Funkenstein, Supreme Maggot Minister of Funkadelia, né George Clinton à Blainfield, Ohio, et de son équipe à géométrie variable et au désordre soigneusement organisé. Réunissant près de 40 personnes en plusieurs groupes plus ou moins interchangeables, Parliament, Funkadelic, Bootsy's Rubber Band, Parlet, The Brides of Funkenstein, the Horny Horns, the P. Funk all stars, Mutiny, the Bridesmaids, la joyeuse troupe de Clinton, Bootsy Collins, Bernie Worrell et compagnie, invente sans désemparer images, personnages, planètes et musiques, composant un monde funk où tout est funk et gaillardement délirant. Dans un style bien plus éclaté, plus déchiré et plus douloureux qu'E.W.F., la constellation musicienne P.funk mêle la parole, volontiers déformée, empruntée aux films d'épouvante tournés en dérision, au chant, choral, unisson et soliste, tandis que, sur un rythme funk médium et simple, qu'orne la basse de Collins, plane la guitare que rejoignent en cours de route cuivres, claviers (Worrell) et synthétiseurs, en une hybridation débridée, éclectique et très visuelle.

La démesure est reine, où le meilleur côtoie le pire, et l'équipe ne recule devant aucune couleur, aucun costume,

aucune référence, psychédélique, gospel, rock, soul, sexuelle, bande dessinée, collage, langage (voir les pochettes de leurs disques)... quitte à passer les bornes du goût et désorienter l'amateur potentiel. L'affaire, malgré un réel succès et une impression définitive sur l'histoire de la musique noire, ne sera pas rentable et ce sera Prince, dans les années 80, qui réglera les dettes de George Clinton. Dont la carrière débute en 1955 à Detroit avec les Parliaments, un groupe doo-wop qui enregistre pour ABC en 1956, New Records puis Revilot en 1966 *(I wanna testify)*. Le groupe change de nom et devient Funkadelic en 1969 chez Westbound, puis chez Warner en 1977, tandis que Parliament refait surface chez Invictus en 1971, puis Casablanca, sous-marque de Warner en 1974. William Bootsy Collins a lui formé les Pacesetters en 1968 et joue chez King où ils deviennent les JBs de James Brown jusqu'en 1971, pour former ensuite les House Guests à Cincinnati et mener une carrière et une musique parallèles à celles de l'équipe de Clinton jusqu'à leur rencontre en 1972. Sans que se démêle l'imbroglio juridique autour des appellations du Dr Funkenstein dont le culte du funk a toujours ses adeptes.

D) *Les autres groupes.* — Du choix d'une esthétique pure et dure au laisser-aller d'une dérive commerciale, musique pour écouter, pour danser, ou pour fond sonore, toutes les options se rencontrent, dans un espace qui va de Defunkt, le groupe du trombone Joseph Bowie, venu à Paris en mars 1979 à la tête du St Louis Creative Ensemble, aux Ohio Players, de Dayton, qui glissèrent trop vite vers la production, sous pochettes suggestives, d'une musique de supermarché, en passant par les Headhunters de Hancock, le vibraphoniste Roy Ayers, le chanteur Chuck Brown qui à Washington DC lance fin 1978 avec *Bustin loose* la go-go music, et les groupes comme Slave, The Gap Band, Graham Central Station, Cameo ou Kool and the Gang, à l'évolution repérable. Ainsi le newyorkais Cameo, 53e au Top 100 des

artistes R'nB, ira du son Funkadelic à une synthèse soul-funk-R'nB, tandis que Kool and the Gang, 19e au même Top 100 et d'abord proche du jazz, assimilera les mêmes influences, aujourd'hui au service de la danse.

2. La soul. — La soul meurt mais ne se rend pas, émotion, voix, musiciens qui ne parviennent pas à obéir aux impératifs commerciaux du jour, son qui prime le chant, et se maintiennent, se renouvellent ou s'éclipsent, tandis qu'apparaissent Johnny Taylor, Bill Withers, Bobby Womack.

Purement soul est Johnny Taylor, né le 5 mai 1938 à Crawfordsville, Arkansas, voix à grain, prêcheuse, qui scande la mélodie et dans la foulée de Sam Cooke et d'Otis Redding relance à coup de tubes les ventes de Stax avant d'atteindre, composant avec la mode, chez Columbia, le platine avec *Disco Lady*.

Même scansion et même phrasé mais plus d'envergure chez Bobby Womack qui n'hésitera pas à se présenter en 1987 comme le « dernier Soul Man ». Né le 4 mars 1944 à Cleveland, il chante le gospel avec ses 4 frères avant d'enregistrer pour Sar et de tourner comme guitariste avec Sam Cooke. Le groupe s'appelle les Valentinos et disparaît à la mort de Cooke, qui laisse B. Womack à ses travaux de compositeur (pour Wilson Pickett notamment) et de guitariste de studio chez American à Memphis, avant que ne commence sa carrière soliste, chez Minit, puis United Artists, thèmes qu'il compose, arrange et produit dans les studios de Muscle Shoals, assurance qui vient et aide à monter. Mais, derrière sa voix déchirée aux accents fervents, son chant dramatisé et ses introductions et commentaires sermonnants, se profilent un autre accompagnement et une autre manière, batterie au premier plan, voix peu détachée de la texture sonore, d'entourer et de soutenir chanteur et chanson.

Bill Withers, qui tient à garder simplicité et naturel, enre-

gistre son premier disque entre ses heures d'employé à l'entretien et inscrit sa voix ondulante et pugnace dans ce nouveau contexte où l'émotion est portée par d'autres couleurs, ici chez Columbia où est cet auteur-compositeur né en 1938 à Slab Fork, Virginie.

3. **Individualités.** — Côté anciens, des listes des hit-parades a disparu Fats Domino, sont en baisse Ray Charles (14 entrées) ou Solomon Burke, mais se maintiennent Aretha Franklin, Wilson Pickett, B.B. King (24 entrées) et bien sûr James Brown (46 entrées). Y demeurent aussi Gladys Knight, les Isley, Marvin Gaye ou les Temptations, tandis que change de catégorie Diana Ross en rupture de Supremes, que s'affirme Stevie Wonder, que réapparaît Esther Phillips et que surgissent de nouveaux talents.

A) *Versant féminin.* — Deux chanteuses, aussi dissemblables que possible, mais arrivant en même temps au hit-parade, tiennent le haut du pavé : Millie Jackson, née le 15 juillet 1944 à Thompson, Géorgie, et Roberta Flack, née le 2 octobre 1939 à Asheville, Caroline du Nord.

Elevée par un grand-père prédicateur et rigoriste, Millie Jackson s'enfuit à 14 ans rejoindre son père à Newark, tente sa chance comme mannequin à New York et commence à chanter en 1964. Après un premier enregistrement sans succès chez MGM, elle passe chez Spring d'où, en novembre 1971, elle décolle. Violente et véhémente, elle chante sans fard les avatars de l'amour, apostrophant sans craindre l'obscénité les mâles noirs, tantôt bousculés sans ménagement, tantôt séduits sans recours : par sa voix déchirante et déchirée, séductrice et charmeuse, rauque et tendre, par son abattage, explosif, et par sa manière de parler, de raconter *(The rap)* la réalité des problèmes relationnels et sexuels, conjugaux et extra-conjugaux de son peuple.

Pianiste formée au classique comme Nina Simone, touchée par le blues, le R'nB, le jazz et l'église baptiste,

Roberta Flack est, au contraire, tout public. Et elle chante l'amour d'une voix claire, lisse et douce, phrasant délicatement ses romances simples, cultivant un style en même temps dépouillé et sophistiqué. Elle est chez Atlantic de 1971 à 1983, où elle enregistre en duo avec Donny Hathaway et Peabo Bryson, avant de passer chez Capitol et de disparaître, dès 1984, des hit-parades.

Patti LaBelle, née Patricia Holt le 4 octobre 1944 à Philadelphie, fait une carrière bien plus contrastée, changeant de groupe et d'image, poussant sa voix énergique dans des contextes différents. Démarrant comme Ordettes avec Cindy Birdsong qui deviendra Supremes en 1966, elle forme avec elle, Sara Dash (18 août 1943) et Nona Hendryx (18 août 1945) toutes deux de Trenton, New Jersey, les Blue-belles. Newtown, Parkway, Atlantic, puis Epic les accueillent en même temps que les hit-parades, avant qu'elles ne se séparent, fin 1977, seule Patti réussissant à poursuivre sa carrière. Elles auront chanté avec passion, diversité et personnalité tous les courants de la musique noire, de la soul au funk, du R'nB au disco, réussissant, au passage, sur des paroles de N. Hendryx, deux beaux albums produits par Allen Toussaint, non sans s'être montrées, superbes et excitantes en costumes cosmiques et suggestifs, le 3 mars 1975, à l'Olympia.

Auteur-compositeur à la voix pleine et dense, née en 1939 dans le Mississippi, Denise LaSalle chante l'amour et les hommes dans la double tradition des années 20 et 50, mais a beaucoup moins de succès que Betty Wright, née en 1953 à Miami, chanteuse au timbre clair passée de la puissance en nuance de chez Alston (1968-79) à la sophistication autocomposée de chez Ms B., sa marque, où se tempère sa véhémence parfois jusqu'au murmure.

Il y a enfin Sylvia, qui grave *Pillow talk* sur All Platinum-Vibration, la marque de son mari, Joe Robinson, Candi Staton, venue de Fame, où elle était en compagnie de son

mari le chanteur et guitariste Clarence Carter, et Deniece Williams, de Gary, Indiana, chez Columbia.

B) *Versant masculin.* — Chaude et tendue, la voix de Z.Z. Hill (1934-84) et son style le rattachent à la tradition du R'nB façon B.B. Bland ou O.V. Wright, tandis que Latimore (1939), voix grave et courte à fort vibrato, est dans la ligne soul.

Poète et romancier, Gil Scott-Heron (1949, Chicago) trouve dans la musique, mais sans abandonner une inspiration intimiste, un support à son militantisme, et chante, secondé par le bassiste Brian Jackson et sur un accompagnement qui accepte tous les courants, R'nB, free, jazz, latin, rock... contre le racisme, l'alcoolisme, la pauvreté, la passivité, l'indifférence...

Psychologue de formation, Al Jarreau (1940, Milwaukee) est d'abord un remarquable chanteur de jazz. Mais sa voix est d'une telle flexibilité qu'il peut tout en faire et chanter dans n'importe quel registre, style ou catégorie.

Donny Hathaway (1945-79), voix de chanteur de charme, pianiste, auteur-compositeur et producteur, disparaît trop tôt, tandis que débutent, autre charmeur, Peabo Bryson (1951) et, chez Motown, Rick James (1952) : voix de ténor sans aspérités, il se forge à la croisée des influences une image de mauvais garçon sexy, qui évoque Prince, son contemporain. Enfin, qui relance sa carrière en chantant de sa voix suave et tendue l'amour et la paix, l'Amérique et ses problèmes, sur sa marque, Curtom, Curtis Mayfield participe avec Marvin Gaye, Stevie Wonder et Isaac Hayes à un renouveau de la musique noire.

Isaac Hayes : né à Covington, Tennessee, le 20 août 1942 dans une famille très pauvre, il joue à l'école du saxophone, puis du piano avant d'entrer dans l'équipe Stax. Il y est musicien de studio, auteur-compositeur avec David Porter, puis producteur avant d'enregistrer en 1967 pour son propre compte. *Hot Buttered Soul* le lance, remarquable plus par la

mise en scène vocale et musicale, prairie de violons, piano prêchant, guitare wah-wah, introductions parlées, longue durée des morceaux, que par les qualités de la voix, tantôt déclamante tantôt murmurante. Il se construit à partir de là une image, large collier, robe et crâne rasé, que concrétisera *Black Moses*, au titre évocateur, avant d'être comme beaucoup d'autres artistes relégué par le disco.

4. Groupes. — Vocaux, orchestraux ou les deux, les groupes oscillent entre passé et présent, redite et renouveau, gospel, doo-wop, soul et funk, au gré des succès et des échecs, des producteurs et des compagnies. Citons les Commodores emmenés par Lionel Richie (Motown), les Spinners (Atlantic), les Stylistics (Avco), les Whispers (Solar), et un peu différents, The Main Ingredient (RCA) et Chairmen of the Board avec General Johnson (Invictus). Enfin, à part, les Meters, fermement ancrés dans le terreau musical néo-orléanais, et les Staple Singers.

Roebuck Staples naît dans le Mississipi en 1915, travaille dans les champs, joue de la guitare blues et chante dans des groupes de spirituals avant d'émigrer à Chicago en 1935 avec sa famille, un fils Pervis, et trois filles, Mavis qui emmène la chorale, Cleotha et Yvonne qui, avec « Pops », constituent les Staple Singers. Le succès obtenu chez Vee Jay les mène bientôt au dilemme commun à tous les chanteurs religieux écartelés entre sacré et profane, bientôt tranché à sa manière par Pops : « Personne autant que moi ne tient à aller au Paradis, mais il faut bien vivre ici-bas »*. Ils passent chez Riverside, Epic puis en 1968 chez Stax, Curtom (pour le film *Let's do it again*), Warner, entrant sans altérer leur style et leur tempérament, mais non sans perte, dans les hit-parades.

Emotions (Stax, Columbia), Sister Sledge (Cotillion),

* Texte de pochette du disque Charly GNC 1002 : The Staple Singers *Pray on*.

Rufus (avec Chaka Khan), les filles, en groupe ou en duo comme Valerie Simpson avec Nick Asford, auteurs-compositeurs, producteurs (Motown) et chanteurs (Warner, Capitol), ne sont pas en reste, dans le conformisme, la tradition ou, comme les Pointer Sisters l'éclectisme : Polyvalentes, les 4 sœurs venues d'Oakland peuvent tout chanter (Blue Thumb, Planet), proposant un curieux mais attirant mélange de sons et de styles interprété jazz ou soul, scat ou ballade, avec charme et humour.

5. Michael Jackson. — Son ascension est inséparable de celle de sa famille, 9 enfants nés entre 1950 et 1966 à Gary Indiana de parents musiciens. Tous, très jeunes, filles (Maureen dite Rebbie, La Toya et Janet) et garçons (Jackie, Tito, Jermaine, Marlon, Michael et Randy) apprennent à jouer et chanter et se produisent sur la scène locale. C'est là que les 5 aînés sont remarqués en 1969 par Gladys Knight qui les adresse à Motown. Devenus sous le parrainage de Diana Ross les Jackson 5 et dûment reformés, entourés et promotionnés par l'équipe de Berry Gordy, ils entrent instantanément dans les hit-parades chez Motown puis, après 1976 et le remplacement de Jermaine par Randy, chez Epic. Ont fait merveille, associés à une campagne publicitaire bien menée, leur jeunesse qui en appelle à un public du même âge et leur sens du spectacle, de la danse et du chant, qu'ils soient ensemble ou séparés.

Michael, en effet, né le 29 août 1958, enregistre dès 1971, à 13 ans, en soliste, et gagne très rapidement ses galons de vedette. Showman et danseur, à l'instar de James Brown, étonnant, il séduit de sa voix enfantine la jeunesse du monde entier et pulvérise, avec *Off the Wall* puis *Thriller*, les records de vente mondiaux. Sa musique nerveuse, soigneusement produite, sa thématique en totale concordance avec celle de son public de jeunes, le matraquage publicitaire, tournées, affiches, cartes postales, badges, T-shirts, fan-club, cinéma *(The Wiz)* et surtout vidéos et télévision, uti-

lisés pour la première fois à cette échelle dans la musique noire, ne suffisent pas à expliquer une réussite qui doit en même temps au passé, au présent et à l'inconscient. Son image est celle de l'enfant-roi, dont la force fragile et le sérieux forcent l'identification qui s'appuie à la fois sur les plus jeunes membres des chorales religieuses, sur les gamins des rues qui formèrent dans les années 50 les groupes doo-wop du R'nB, et sur les voix hautes des castrats de l'opéra italien. Et elle est celle de la réussite et du rêve, de la négritude et du métissage, de l'adolescence triomphante et de l'amitié au sommet (il chante avec Paul McCartney), quitte à devenir un produit qu'on n'hésite pas à blanchir, transformant l'enfant prodige en une marionnette à la voix « beige », au visage triste et grave et à la vie recluse.

6. Producteurs. — Plutôt blancs dans les grandes compagnies, plutôt noirs dans les petites, les producteurs n'apparaissent pas dans les années 70 mais y voient leur importance grandir. Succédant aux A&R men des années 40 et 50, chargés des artistes et du répertoire, présents au beau temps du R'nB, ils sont là pour trouver un son ou une idée, concilier qualité et facilité, donner le tour commercial à un enregistrement ou un musicien, voire le fabriquer. Car entre producteur, production et produit, la distance s'amenuise qui mènera la musique noire, en cette fin de décennie, au bord du gouffre.

Beaucoup d'artistes s'auto-produisent et produisent leurs compagnons d'existence ou de firme, ou ont commencé ainsi, Barry White par exemple (Bob and Earl, Love Unlimited). D'autres s'en font une spécialité comme Thom Bell ou Narada Michael Walden tandis que Creed Taylor se sert de son expérience pour fonder CTI-Kudu, une compagnie synonyme de jazz-funk-commercial où enregistrent George Benson, Esther Phillips, Grover Washington, Stanley Turrentine et Hank Crawford. Et il y a Quincy Jones.

Né à Chicago le 14 mars 1933, il suit les cours de Berkley,

avant de jouer de la trompette chez Bumps Blackwell, Jay McShann, Lionel Hampton (1951-53) et Dizzy Gillespie (1956). Entre temps, il est devenu arrangeur et travaille pour la radio et la télévision. En 1957, il est en France, chez Barclay, étudie avec Nadia Boulanger et monte un grand orchestre (1958-61) qui le ruine. Mais il est engagé par Irving Green, président de Mercury, comme vice-président A&R, premier noir à occuper un poste aussi élevé dans une compagnie blanche, et produit alors en même temps pour la variété et le jazz, chez Mercury et en indépendant, avant de se mettre en 1965 à la musique de film. Il en écrira beaucoup jusqu'en 1973 tout en continuant comme arrangeur, chef de son orchestre de jazz, au hit-parade en 1970 avec *Killer Joe*, et producteur que son travail pour Michael Jackson *(Thriller)* rend définitivement célèbre. Il fonde alors sa compagnie, Qwest (Brothers Johnson, Patti Austin, Donna Summer...) continuant tous azimuts sur sa lancée, dont un condensé bilan, *Back on the block*, paraît fin 1989.

7. Compagnies.

A) *Hi.* — La marque de Memphis ne prend sa place dans la musique noire qu'à sa reprise par le trompettiste Willie Mitchell. Elle comprend, qu'accompagnent les Memphis Horns, les Memphis Strings et l'orchestre intégré de Mitchell que vertèbrent Leroy, Charles et Teenie Hodges, Syl Johnson, Otis Clay, O.V. Wright, Ann Peebles, chanteuse à la voix passionnée et fervente, entre métal et déchirure *(Part time love)*, née à East Saint Louis dans la famille de 11 enfants d'un prédicateur, et Al Green : né le 13 avril 1946 à Forest City, Arkansas, il part à Grand Rapids, Michigan, en 1959 où il passe du gospel au profane. Il entre au hit-parade fin 1967 mais sa voix rayée, éraillée, aux accents implorants, ne trouve son écrin qu'avec les arrangements et la production de Mitchell. Parvenant difficilement à se renouveler et payant par ailleurs son image de séducteur

d'une agression par une femme jalouse, il retourne à l'église en 1976, et depuis, classé 47e au Top 100 des artistes R'nB, alterne sans état d'âme chansons d'amour et odes à Dieu.

B) *Philadelphia International Records.* — Ses fondateurs, le chanteur et parolier Kenny Gamble et le pianiste et arrangeur Leon Huff se rencontrent quand ce dernier vient remplacer Thom Bell, le producteur des Delfonics, dans le groupe du premier, les Romeos. Bientôt ils écrivent et produisent pour les compagnies locales, Cameo-Parkway et Jamie et pour Atlantic et Mercury (Jerry Butler) avant de fonder la leur, d'essayer un contrat de distribution avec Chess, qui disparaît, puis, ayant investi le studio d'enregistrement Sigma Sound et trouvé un accord avec Columbia, d'établir PIR. Appuyé sur MFSB, l'orchestre maison, ils lancent ou relancent Billy Paul, Harold Melvin and the Blue Notes, les Intruders, les Three Degrees, les O'Jays, 20e au Top 100 des artistes R'nB, puis Teddy Pendergrass, Archie Bell and the Drells, réussissant à faire, malgré des excès de production et les lois blanches du marché, une musique dansante de bonne qualité.

C) *Grandes compagnies.* — Malgré Hi, PIR, CTI, A&M, T.K., Avco, Casablanca, Westbound ou même Motown, les grandes compagnies mènent la musique noire. Polydor a pris James Brown sous contrat, Holland-Dozier-Holland passent chez Capitol, les 4 Tops et Harvey Fuqua chez ABC, Warner Brothers a Parliament, Al Jarreau, les Staple Singers, la distribution de Curtom, Chaka Khan, George Benson, Graham Central Station, Candi Staton... et CBS-Columbia-Epic la part du lion : Sly and the Family Stone, E.W. & F., B. Womack (après U.A.), B. Withers, J. Taylor, Tyrone Davis, Michael Jackson et les Jacksons, Minnie Riperton, les Isley, Gladys Knight, LaBelle, Deniece Williams, les Manhattans, Miles Davis, Herbie Hancock, Weather Report... Axées sur le marché blanc, elles cherchent le

succès commercial et la rentabilité immédiate, mettant les artistes noirs en porte à faux avec leur public et les jetant sans ménagement en cas d'insuccès. Ainsi, malgré le grand succès de ses disques, le contrat de Johnny Taylor ne sera pas renouvelé et Bobby Womack verra sa carrière s'étioler sous la bannière Columbia. « Crossover », passage de la ligne, est le maître-mot et la cause, dit Nelson George, de la mort du R'nB.

8. Disco. — Conçue pour la danse et les discothèques, basée sur un rythme métronomique et répété, avec une mélodie simple et entêtante et un mixage nivelant, la musique disco qui envahit les ondes au milieu des années 70 vient en partie d'une adultération du son Philly (PIR), dont la reprise transforme les formules en procédés, et en partie des fabrications en studio de producteurs allemands, italiens et français, dont le plus connu est Georgio Moroder qui, de Munich, fera de Donna Summer (née Gaines le 31 décembre 1948 à Boston), malgré Gloria Gaynor, la reine incontestée du disco. Erigée en symbole sexuel, promotionnée comme une lessive, elle n'est pas une mauvaise chanteuse, mais sa voix dépasse à peine des sons et rythmes synthétiques que son producteur a l'idée de mixer pendant qu'elle chante, pendant 16 minutes, *Love to love you baby* (Casablanca), le premier tube de sa carrière.

Musique unisexe, que matraquent DJs de radio et de boîtes de nuit, elle a perdu presque tout le caractère noir de ses origines, fera le plus grand mal aux chanteurs et musiciens R'nB, soul, funk ou jazz et sera unanimement condamnée par eux :

Johnny Otis : « Un tas de violons et de cors d'harmonie, des influences européennes, des voix pseudo-dramatiques et sopranisées, de l'esbrouffe, des pas de danse affectés et une chorégraphie stéréotypée, voilà le truc du jour (1977) et pour moi, tout cela tend à diluer la force et l'honnêteté de la musique noire américaine ».

Max Roach : « Plus personne ne parle, n'essaie de dire, de délivrer un message, et la seule question devient : où va-t-on danser ? »*

James Brown : « Le disco n'a aucun sens... c'est une très petite partie du funk, la partie répétitive et superficielle... c'est facile pour les artistes d'en faire, car justement il n'y a rien à faire. Tout est électronique, réglé à tant de battements par minute et fait avec des machines... cela détruit le fondement musical que tant de gens avaient laborieusement construit pendant les années 60. Les compagnies de disques adorent le disco parce que c'est une musique de producteurs. Pas besoin d'artistes, les machines sont dociles et ne réclament pas d'argent. Le disco est une affaire d'avocats, de juristes... Et il a tué la musique vivante. »

9. Le jazz. — Le jazz est invisible, sauf dans sa version à la mode, rock, fusion, électrique emmenée par Weather Report et les Headhunters de Hancock, et dans ses transfuges, venus chercher sur le versant populaire de la musique argent et renommée.

Formé en 1971 par le pianiste Joe Zawinul, autrichien et grand spécialiste des claviers électroniques (Arp, Korg, Prophet, Tonto, Oberheim...) et le saxophoniste Wayne Shorter, Weather Report, qui voit passer dans ses rangs quelques-uns des meilleurs rythmiciens de la décennie, est, par son style et sa musique singuliers, le modèle du genre. Autre maître des claviers, Herbie Hancock, né en 1940 à Chicago, mène conjointement une carrière jazz et, qui le fait entrer au hit-parade en 1974, une carrière fusion. S'y essaient de même, qui ont en commun avec les précédents d'avoir joué, tourné ou enregistré avec Miles Davis, le pianiste Chick Corea (Return to Forever), John McLaughlin (Mahavishnu orchestra), le batteur Tony Williams (Lifetime). Avec eux jouent, entre autres, à la batterie Billy

* Jazz Forum n° 65 3/1980

Cobham, Alphonse Mouzon et Ngudu Chancler, à la basse où ils retrouvent le doigté des « slappeurs » de la Nouvelle-Orléans et donnent une nouvelle dimension à l'instrument, Stanley Clarke et Jaco Pastorius, qui se sert d'un manche sans frettes, et le violoniste Jean-Luc Ponty qui fait équipe avec Frank Zappa et George Duke.

George Benson, né le 22 mars 1943 à Pittsburgh, beau guitariste inspiré par Wes Montgomery et passé par Miles Davis, est le plus notable des transfuges et celui qui, renouant avec la veine ouverte par Nat King Cole, réussit le mieux avec sa voix agréable et charmeuse au royaume du tube. Où sont aussi les Crusaders de Joe Sample, Wilton Felder et Stix Hooper, le saxophoniste Grover Washington, les Blackbyrds de Donald Byrd mais non Freddie Hubbard.

Le blues cependant, qui n'a jamais quitté les ghettos urbains comme les South et West side de Chicago ou, qui lui servent de vivier, les villes et la campagne du Sud, retrouve un public, blanc surtout et européen pour l'essentiel, ce qu'il doit moins à la reconnaissance de dette que les Rolling Stones ou Eric Clapton s'emploient, à leur manière, à payer, qu'à sa vigueur propre, têtue et intemporelle.

10. Bilan de la décennie. — La réussite semble patente pour les Noirs, qui ont acquis total droit de cité dans l'industrie musicale, de sa production à sa diffusion, et rien ne semble s'opposer à ce que ces années marquent le triomphe de la musique noire. Elle est sur toutes les ondes, a pris une dimension internationale et est même entrée dans l'industrie cinématographique, puisqu'elle sert de bande sonore aussi bien à des films blancs (grâce notamment à Quincy Jones) que noirs : *Shaft, Superfly, Let's do it again, Claudine...* et à de nombreux courts et moyens métrages connus sous le nom de « Blaxploitation films ». Mais à quel prix !

Soumise aux lois du profit, à l'économie de marché et à la prédominance des grandes compagnies sur les petites, des grandes surfaces sur le petit commerce, elle y perd, dit

Johnny Otis, son intégrité et, confirme James Brown, se trouve émasculée : « En détruisant mon son, Polydor m'a coûté mon public » ; ils étaient, ajoute-t-il, « bien plus intéressés par *Saturday Night Fever* et *Grease* qui leur vendaient des millions de disques que par les quelque deux cent mille que je vendais ». Abus de violons et de synthétiseurs, surproduction, tout le pouvoir laissé aux producteurs, mixeurs et remixeurs, voix à peine détachées des arrangements supposés les mettre en valeur, paroles sans grand intérêt, rythmes en forme de martèlement redondant et mécanique, vedettes qui ne réagissent pas et bien naturellement renchérissent sur le commercialisme de leur production, soumise de surcroît à la pression de la productivité, firmes et public toujours en demande et en attente du prochain tube ou album, la musique se compose plus de redites que d'idées, de répétition et de copie que d'invention. Et elle est usinée, comme le montre, choisi délibérément dans une petite compagnie et à propos d'un artiste aux ventes peu importantes, le disque Glades 7515 de Latimore : pistes des rythmes enregistrées chez Muscle Shoals Sound ; cuivres enregistrés chez United Sound Systems à Detroit ; cordes enregistrées chez Sound Shops à Nashville ; remixage au même endroit ; ajouts aux Criteria Studios de Miami ; matrice finale par Terling Sound à New York.

Bref, tout va pop et, album qui a remplacé le 45 tours, la fraîcheur s'épuise vite en R'nB comme en rock ou en jazz, tandis qu'est retombée la vague d'espoir suscitée par la lutte des années 60. Malgré l'arrivée d'une nouvelle classe moyenne, « l'Amérique noire est en sérieuse récession » (J. Brown) et l'emprise de la pauvreté s'accroît sur les masses et dans les ghettos d'où, et ce n'est pas un hasard, la musique noire va rebondir.

LES ANNÉES 1980

D'une décennie à l'autre, il n'y a pas de discontinuité. Seulement une recomposition d'éléments déjà présents, semblables ou différents, dans la musique précédente. La confirmation en vient là de la rue, d'où monte, dès la fin des années 70, le rap. Et, malgré Prince et Michael Jackson, l'arrivée de nouvelles voix soul ou le succès du *Sexual Healing* de Marvin Gaye, 27 semaines au Top 50 dont 10 à la première place, rap sont les années 80.

Elles sont aussi rétro, puisque reviennent, tantôt revivifiées, réinventées, tantôt répétées, démarquées, les formes antérieures de la musique noire, attitude qui mêle le mythe du retour aux sources à la nécessité de la connaissance de l'histoire et des racines d'un art soumis à la technologie et aux médias de masse. Ainsi, au moment où tout le monde joue avec tout le monde, bluesmen, jazzmen, musiciens de R'nB et de rock, américains, anglais, jamaïcains, français, africains... musiques qui à la fois coexistent, séparées, et tentent un métissage, menace la solitude.

Artiste privé, dans le studio où il peut fabriquer son disque tout seul, de l'échange, de la confrontation, de l'émulation qui favorisent création et improvisation, il est, grande vedette en tournée, perdu sur la scène lointaine des immenses enceintes a-musicales où se presse une foule qui ne le verrait ni ne l'entendrait sans écrans géants et sonorisation assourdissante.

Beaucoup alors se joue sur l'image, comme en témoignent la montée en puissance de MTV et des hit-parades télévisuels, et la production croissante de vidéo-clips. Avec cette

autre contradiction qui veut que les Noirs, qui ont inspiré toute la musique en vogue, soient pratiquement exclus des médias dès qu'ils font de la musique vraiment noire.

1. Le rap.

A) *Bref historique.* — Le rap apparaît vers le milieu des années 70 d'une part dans les rues, de New York principalement, autour ou à la place des gangs qui s'en disputent les zones, d'autre part dans les discothèques, officielles ou clandestines, où les DJs disposent d'un ou plusieurs tourne-disques. On peut faire un parallèle entre sa naissance et celle des groupes des coins de rues des années 50 et entre ses lieux et ceux du « chitlin circuit » sudiste. Il puise en même temps dans le passé, s'inspirant des chanteurs de blues, des sermons des pasteurs et prédicateurs de l'Eglise noire, des comiques qui passaient avec chanteurs et musiciens dans les spectacles des théâtres comme l'Apollo de Harlem... et dans le présent, utilisant avec débrouillardise et en les détournant les moyens techniques à sa disposition : *scratch*, où le DJ fait tourner rapidement et rythmiquement avec la main le disque posé sur la platine en même temps qu'il peut, sur une deuxième platine, isoler un passage et, d'extrait en extrait, construire un autre morceau. *Sampling* ou échantillonnage numérique des sons avec lesquels on peut ensuite jouer à volonté. Utilisation de boîtes à rythmes, vocodeurs, synthétiseurs et autres machines à fabriquer du bruit, du son, de la musique. Et il faut, bien sûr, des disques et des cassettes.

Là-dessus, sons et rythmes de synthèse, extraits, citations, riffs, échos, réverbération, remixages... le rappeur parle et, scandant sa voix, détachant ou avalant les syllabes, mots d'américain, mots d'argot, jive des jazzmen, des présentateurs et des DJs revitalisé, et mots de passe, raconte. Sa vie et celle des ghettos noirs, dure, violente, meurtrière. Dénonçant l'oppression de son peuple. Jetant un regard lucide sur une société où l'ère Reagan accroît les inégalités. S'enga-

geant, parce qu'il connaît bien les pièges et les séductions de la rue d'où il vient. Tentant de faire partager ses préoccupations et lançant des slogans : « Dis non à la drogue !» ; « Arrête ton auto-destruction ! ». Où le rappeur désigne clairement les fléaux : le chômage, la désunion des familles, la dévalorisation de l'homme noir, rabattu sur la frime et le machisme, la déscolarisation, la prostitution, la drogue, héroïne, amphétamines, crack... (qui bien que n'étant pas, loin de là — cocaïne largement répandue dans le milieu branché blanc — l'apanage des Noirs, fait des ravages dans les ghettos et porte la responsabilité, là comme en France, d'une bonne partie de la petite et moyenne délinquance) la criminalité : marché de la drogue, encore, guerre des gangs, viols... un ensemble qui amène 23% des Noirs entre 20 et 29 ans à être, à New York, soit en prison soit en liberté provisoire, et dans 84% des cas n'implique que des Noirs, victimes les uns des autres.

Les rappeurs ne sont pas les premiers à dire une réalité sociale qui, dès les années 20, mais à mots couverts, caviardés par la censure, est dans les blues. Et rappaient, en public, la plupart des chanteurs noirs, de Ma Rainey à Millie Jackson en passant par Louis Jordan, Jack McVea, Lou Rawls, Joe Tex, Isaac Hayes, Irma Thomas ou Carmen Mc Rae. Ce passé n'est pas renié et son influence est revendiquée comme le montre la longue liste que publie, dans le livret de leur dernier disque, *Fear of a black planet*, Public Enemy : E.W. & F., George Clinton, Neville Brothers, Quincy Jones, Gladys Knight, Aretha Franklin, Ike et Tina Turner... Muhammad Ali, le pasteur Farrakhan, Jesse Jackson, candidat à la présidence des Etats Unis, le Black Panther Party, Huey P. Newton, Malcolm X... les Last Poets qui, entre 1960 et 1970, font avec leurs poèmes michantés mi-dits figure de précurseurs.

Insérés dans la vie communautaire, extrémistes ou frimeurs, les groupes sont nombreux, semblent éclore spontanément et, inscrits dans une mouvance qui comporte mode

vestimentaire, attitudes spécifiées et activité graphique — du *tag*, geste de revendication agressive et déplacée d'une identité, à la fresque, tentative d'appropriation décorative de l'espace de la rue et de ses moyens de transport — se connaissent tous. Leur renommée se fait d'abord par cassettes qui circulent ou sont diffusées par les « ghetto blasters », ces énormes radios portatives qui sont dans les rues comme de mini Sound Systems jamaïcains. Sur leur musique, à même le trottoir, on danse. Hip hop. Break dance. Smurf (traduit du français Schtroumpf). Pendant que, allant au bout des techniques déshumanisantes du mixage, transformant les défauts du système en qualités, opposant leur discours cru, violent, réaliste, à la stupidité convenue de tant de chansons, les rappeurs, entre racisme et désespoir, dérision et humour, échec et réussite, s'efforcent de pallier au consternant manque de culture politique de l'Amérique noire et blanche. Sans oublier de chanter l'amour, dans ses bons et ses mauvais côtés, d'intégrer soul et doo-wop, de piller James Brown et le Dr Funkenstein, de dénoncer l'emprise blanche sur le monde noir et l'attirance noire pour les valeurs blanches, ni de se réunir, à l'occasion de l'assassinat de l'un des leurs, pour fabriquer en commun une vidéo militante condamnant la violence entre Noirs.

B) *Principaux groupes.* — Harlem, Bronx, Queens, Brooklyn, les premiers apparaissent à New York où ils ont chacun leur territoire et sont bientôt remarqués et enregistrés par le toujours présent Bobby Robinson (Grandmaster Flash) et par Paul Winley (Spoonie Gee). Mais ce sont Sylvia et Joe Robinson qui décrochent la timbale en enregistrant sous le nom de Sugarhill Gang trois jeunes qui, avec *Rappers delight*, entrent au Top 10 en octobre 1979. La marque est lancée qui publie aussi Grandmaster Flash et Grandmaster Melle Mel et leur Furious Five respectif, profite de ses gains pour acheter Chess et tient jusqu'en 1984. Tandis que les grandes compagnies, à part Mercury qui enregistre sans trop

y croire le harlémite Kurtis Blow, gardent leur distance, se montent les petites qui vont donner au rap sa diffusion et son succès médiatiques qu'indique la présence des groupes et de leurs tubes aux hit-parades noirs et pop, notamment Def Jam, Profile, Tommy Boy et Jive.

Précédé par Africa Bambaataa, sa nation zoulou fondée contre la violence et la ségrégation et son rap soul né dans le Bronx (*Planet rock*, disque d'or en 1982), Run D.M.C., trio du Queens, donne en 1983 avec son rap rock son élan définitif au mouvement, tandis que le groupe à l'image la plus forte et la plus controversée est Public Enemy (1988). Peu de musique sur leurs disques (Def Jam) bourrés de mots, difficiles à suivre et pourtant explicites : lutte contre la drogue et la violence, Hollywood et le pouvoir blanc, la stupidité de la radio et de la télévision, la nullité du R'nB actuel et des critiques musicaux, l'autodestruction noire...

A New York, citons L.L. Cool J., 20 ans, de Queens et rappeur de charme, Whodini et les Fat Boys de Brooklyn, Kurtis Blow, Eddie Cheeba et D.J. Lovebug de Harlem, Davy D., Queen Latifah, Ms Melodie, Bid Daddy Kane, Doug E. Fresh, Kid'n Play (Select)... chez Jive *(The word is rap)*, Boogie Down Productions mené par KRS One depuis que DJ Scott La Rock, en même temps conseiller dans un foyer du Bronx, a été assassiné, Kool Moe Dee, la réunion STV (Stop The Violence)... A Philadelphie, il y a, jouant sur l'humour, D.J. Jazzy Jeff et the Fresh Prince, à Miami 2 Live Crew et en Californie Tone Loc (*Wild Thing*, 3 millions d'exemplaires vendus), Young M.C. (Delicious Vinyl) et, nouveaux venus, N.W.A., autrement dit Niggers With Attitude, qui ne font pas dans la dentelle et dénoncent la dangerosité de Compton, le ghetto de South Central à Los Angeles où ses membres ont grandi et failli se faire descendre en vendant de la drogue, et Boo-Yaa Tribe que forment les frères Devoux des Samoa, passés du gang au rap, funk, soul et musclé. Sans préjuger de la suite dans un mouvement en évolution.

2. Prince. — Personnage dominant de la décennie, Prince Roger Nelson, né le 7 juin 1958 à Minneapolis, Minnesota, est un bâtisseur de son et de sonorité qui pratique un double jeu : « Je ne suis pas une femme, je ne suis pas un homme, je suis quelque chose que vous ne comprendrez jamais », chante-t-il dans *I would die 4 U (Purple rain)* à ceux qui n'auraient pas remarqué l'ambivalence de son image. Chantre du sexe (*1990*, où *D.M.S.R.* peut servir de manifeste), il joue sur toutes les gammes et tous les tableaux, voix aux maniérismes distanciés dont la jeunesse manifeste n'empêche pas les cris et chuchotements orgastiques, musique qui réussit la synthèse entre rock, soul, funk et pop, corps (et maquillage, habillement, mise en scène, photographie...) qui affiche la bisexualité, confirmée et démentie par des paroles de chansons tantôt claires et précises, tantôt dans le « double entendre » du blues, langueur, nonchalance des attitudes qui contrastent avec la tension, la nervosité de la musique, couleur de la peau qui le laisse entre noir et blanc, comme au choix, tandis que l'élément féminin, blanc, est dans son groupe, The Revolution, mis en avant.

Mais il n'y a aucune ambiguïté dans la façon dont il mène ses affaires. Plus que n'importe quel autre artiste noir avant lui, il en a pris et, malgré sa jeunesse, gardé l'entière maîtrise, à la fois auteur-compositeur, musicien, arrangeur, chanteur, producteur, éditeur, propriétaire de sa marque de disques, Paisley Park, et metteur en scène de cinéma : quatre à ce jour *(Purple rain, Under the cherry moon, Sign' o'' the times* et *Graffiti bridge)* où se voient peut-être mieux quelles influences, Little Richard surtout, George Clinton, James Brown, Louis Jordan, Jimi Hendrix, Marvin Gaye... se profilent derrière la mince silhouette aux reflets très élaborés qui a érigé Prince en marque déposée habilement gérée.

3. Rhythm'n soul'n funk'n blues... — L'espace est largement ouvert que dominent les rythmes, les harmonies et les sonorités noires, intégration là réussie, et il y a quelque vanité à vouloir classer anciens et nouveaux sous les étiquettes aléatoires qui les désignent dans les médias ou les bacs des disquaires.

Tandis que Tina Turner, voix noire sur rythme rock, sensualité que ce bruit érode, enchante enfin le monde, que continuent Millie Jackson, Gladys Knight ou Patti LaBelle, arrivent de nouvelles chanteuses : voix pure, puissante et fluide, influencée par Aretha Franklin et lancée par les Crusaders, Randy Crawford (1952, Macon). Belle-fille de Quincy Jones, Patti Austin (1948, New York). Cousine de Dionne Warwick, voix fraîche, juvénile et entraînante, svelte et jolie mais glacée, Whitney Houston (1963, New Jersey). Benjamine de la célèbre famille, voix et images mises en musique par Jimmy Jam Harris et Terry Lewis (The Time) formés chez Prince, Janet Jackson. Evelyn King, Stacy Lattisaw, Cheryl Lynn, Stephanie Mills...et, au dessus du lot, Anita Baker (20 décembre 1957, Memphis) : avec un son, un timbre et une façon personnelle de chanter toujours « ce bon vieil amour », une voix qui sait retrouver l'intensité gospel, prendre une couleur jazz et phraser léger ou dramatique, un accompagnement fourni par des musiciens et le contrôle de sa production, elle dispose d'atouts considérables, que seule la tentation de fabriquer de la musique à la chaîne, d'ailleurs largement partagée, risque de gâcher.

Du côté masculin aussi, sur musique synthétique et rythmes programmés, on chante l'amour, heureux et malheureux, romantique ou romancé et, quand on ne s'autoproduit pas, on garde un œil sur la mise en boîte de ses albums. Luther Vandross d'abord (20 avril 1951, New York) le plus ancien (1er tube en 1976) et le plus expérimenté (Epic), mélismes, trémolos, voix au fin granité qui ondule, implorante, prend la suite des grands charmeurs noirs (de

Roy Brown à Marvin Gaye) et détient une suprématie que ne menace guère que Peabo Bryson depuis qu'il a cessé de courir après le public blanc et est revenu chez Capitol. Puis Bobby Brown (1969, Boston), entre chant et rap (*Don't be cruel*, le grand tube de 1988), Will Downing (1953, New York) à la voix inspirée d'un prédicateur séculier, grain et falsetto compris, Gerald Alston, Freddie Jackson, Alexander O'Neal, David Peaston et les chanteurs de Def Jam, la compagnie newyorkaise rap'n soul de Russel Simmons : Chuck Stanley, formé au jazz, au gospel et au R'nB, Tashan, né Thomas Pearce à Pougheepsie (N.Y.) qui cherche l'équilibre entre ancien et moderne, et Oran « Juice » Jones, qui soigne les textes de ses chansons, au climat varié, interprétées avec humour d'une voix flexible, au registre étendu, mêlant synthétiseurs et musique vivante.

Côté groupe enfin, citons, qui rejoignent ceux des années 70 encore en activité, Maze qu'emmène Frankie Beverly, Full Force, Dazzband... tandis que producteurs anciens et nouveaux (Bill Laswell, L.A. Reid and Baby Face, Jam and Harris, Kashif...) se disputent le marché.

4. Jazz. — Pendant que se poursuit, avec des fortunes diverses, le courant rock et fusion, un retour au be bop s'opère, du fait de jeunes musiciens presque tous passés par les Jazz Messengers d'Art Blakey, et un jazz européen s'affirme, trouvant des formes qui, sans renier les origines noires du jazz, englobent le passé culturel de leur pays d'origine. Cecil Taylor continue obstinément son œuvre tandis qu'Ornette Coleman et à sa suite James Blood Ulmer ou Ronald Shannon Jackson intègrent à leur musique R'nB, soul, funk et rock, mais aussi la suramplification héritée des vastes rassemblements des années 60 et vite douloureuse aux oreilles. Font de même, mais autrement, Hancock, Corea et leurs émules, retournant jouer, dans un espace ouvert à toutes les époques du jazz, avec les vedettes du R'nB et de la variété.

5. Disques compacts et vidéo-clips. — Causé par l'Europe, que relaie le Japon, mené par des blancs, un énorme travail de recherche et d'archivage a commencé, rééditions phonographiques massives, fondation de centres de documentation universitaires, multiplication des revues spécialisées, prospection et enquête de terrain, travail que, dans le domaine du blues, du jazz et maintenant du R'nB, l'apparition de ce nouveau support qu'est le disque compact, gravé en numérique et non plus en analogique, relance. Plus personne ne discute l'importance artistique, culturelle de la musique noire américaine, au moment où ses formes populaires, malgré ou à cause de la perméabilité entre ses différentes expressions, courent le plus grand risque de dilution, voire de dissolution. Car, comme les fruits et les légumes, on l'achète à l'œil, sur l'image. Et pour vendre un disque, il vaut mieux que le vidéo-clip qui l'accompagne, complément presque obligé, soit martelé dans les émissions de télévision spécialisées, quitte à lancer et promouvoir des artistes dont le ramage ne vaut pas toujours le plumage. Tant il est difficile dans notre monde d'échapper à la tyrannie de l'image, fixe ou animée, et de son versant commercial déclaré, la publicité.

6. Fin de la décennie. — Entre le rap, né de la violence des ghettos et bientôt entraîné au combat contre elle et ce qui la cause, et les chanteurs de charme noirs qui louchent vers le grand public, s'inscrivent comme entre rêve et réalité, inspiration sociale et narcissique, les années 80. Prince fait le lien, dont la réalité consiste à introduire le sexe dans les rêves d'amour, qui a en commun avec les rappeurs de s'adresser, même si ce ne sont pas les mêmes, aux adolescents et dispose d'une dimension internationale dont sont encore dépourvus les chantres des rues, difficiles à suivre pour qui n'est pas réellement anglophone.

Comme entre consommation passive, désinsérée, et consommation active, séparée, passionnée, la distance se creuse

entre une musique d'une grande pauvreté harmonique, appuyée sur des rythmes mécaniques et monotones, où la voix n'est qu'un élément parmi d'autres et qui s'écoute sur baladeur dans n'importe quel environnement, et la musique vivante, aléatoire et parfois risquée qui essaie de retourner vers les petites et moyennes salles de concerts. Car il ne faut pas se tromper de fusion, perdre son discernement et renoncer à sa liberté de choisir. Par exemple des artistes irréductibles à la fonction de produit de consommation que notre société leur assigne inévitablement, qu'elle les exclue ou les inclue à cette interminable bande-son qui meuble notre espace et opacifie son fond. La faute n'est pas partageable et revient autant aux artistes, aux producteurs et aux marchands qu'aux consommateurs. Qui ne sont pas sans défense.

A côté des grandes compagnies, Polygram, CBS Columbia achetée par Sony, EMI, WEA et BMG, naissent toujours des petites, qui se lient aux grandes (Def Jam American ou Motown qui se tourne vers la rue et le rap), sont absorbées (Island) ou restent indépendantes, comme Rounder-Black Top qui publie la Louisiane (Johnny Adams, Wolfman Washington, Irma Thomas...) et le blues, ou Malaco qui redonne du lustre à la soul sudiste avec Denise LaSalle, Z.Z. Hill, Johnny Taylor, Little Milton et Bobby Blue Bland.

Réapparaît par ailleurs Ruth Brown, relancée dans la musique par *Black and blue*, un spectacle parisien qui triomphe aujourd'hui sur Broadway et où LaVern Baker vient de remplacer son ancienne compagne d'Atlantic, tandis que Fats Domino et Ray Charles, inchangés, gardent un public fidèle, comme James Brown, qui a quand même besoin de chanter *I'm real*. Michael Jackson produit peu et Tina Turner fait ses adieux, Johnny Adams redonne vie aux compositions de Percy Mayfield, les Neville Brothers atteignent à la gloire et John Lee Hooker est devenu l'emblème d'un blues auquel Robert Cray et Joe Louis Walker appor-

tent un sang neuf, mais dont le roi reste, incontesté, B.B. King.

Et il y a Miles Davis. Toujours à l'affût de la musique de son peuple et de la meilleure façon de l'imposer au monde, il s'est, après sa retraite forcée et une fois sa sonorité unique retrouvée, installé en plein milieu de la musique populaire. Charlie Parker et Jimi Hendrix, John Coltrane et Stevie Wonder, Prince et Gil Evans, tout sert Miles, qu'il soit produit par Teo Macero ou Marcus Miller. Aussi, en termes de succès et d'image, il n'est pas exagéré de dire ce maître de l'espace le meilleur exemple de la réussite synthétique, syncrétique du Noir dans la musique actuelle.

CONCLUSION

Apparu comme un espace hétérogène où se mêlent tous les courants musicaux des années 40, le R'nB, musique jouée par des Noirs pour des Noirs, est blues et swing, chant et saxophone, danse et distraction, mais aussi verbe, parole. Tandis que son champ s'étend et en même temps s'homogénéise, l'adoptent les jeunes générations noire puis blanche, avant que celle-ci, vers la fin des années 50, ne soit emportée par le rock'n roll. Le R'nB est à son apogée quand commencent les années soul, où se fait dominante l'influence du religieux, où les chanteuses cèdent le premier plan aux chanteurs, qui arrivent de plus en plus jeunes devant un public mixte, adolescent et considéré comme un marché.

L'élan se brise à la fin des années 60, avec l'échec de la révolution noire et le retour de la domination blanche, rock et pop, sur la musique, standardisation dont le nadir est atteint, au temps du funk, dans les années 70, par le disco. Le R'nB est mort, mais la musique noire est partout, et donc nulle part, jusqu'à ce qu'apparaisse le rap, dans les années 80, comme pour rappeler l'existence de la rue et des ghettos noirs.

Un rappel qui n'est qu'une nouvelle illustration du destin de cette musique. Forme d'art dont sont tissés tous les sons du XX^{e} siècle, irréductiblement inscrite dans le patrimoine culturel de l'humanité, elle semble condamnée à la disparition dès qu'elle atteint la reconnaissance. Et impose ainsi à ses inventeurs un fonctionnement absurde qui les voue à la contradiction, sinon au double jeu.

Grand pourfendeur de la société blanche s'il en est, Miles Davis n'en a pas moins porté son combat pour l'argent et la gloire, sans grande concession il est vrai et au nom de valeurs noires, sur le terrain blanc. Suivant le même sens des réalités qui amène B.B. King à donner des concerts très souvent exceptionnels alors que la moyenne de ses disques récents paraissent édulcorés, voire expurgés de son génie. Tandis qu'échappe au malentendu proche du mépris qui consiste à accuser la musique des Noirs d'être plus de divertissement *(entertainment)*, moins sérieuse que d'autres, Sonny Rollins, quand, emporté hors de scène par son élan physique, il se retrouve dans la posture même de l'expressionnisme des saxos hurleurs. Quant à Little Richard, il reçut plus d'admiration des Blancs que des Noirs, et on peut émettre l'hypothèse qu'il le doit à son image : musicalement excessive, sexuellement trouble, elle convient aux stéréotypes blancs qui ont fait du « nègre » un amuseur et, ignominie, de Louis Armstrong un Oncle Tom, mais déplaît plus ou moins consciemment aux Noirs, précisément parce qu'elle les renvoie à cette tradition dévalorisante.

Il y a plusieurs causes à cela : le racisme et ses corollaires. La domination du monde par l'Occident blanc et ses valeurs. La loi des affaires dans une société qui réduit tout au produit de consommation, art y compris, et n'a pas son pareil, comme le rap semble en faire l'expérience, pour la récupération tous azimuts.

Qu'y faire ? S'en moquer ? Prendre l'air détaché de celui qui n'est pas concerné ? Ou, au contraire, revendiquant son identité et ses racines, appuyé sur sa culture et son histoire, prendre l'autre au mot et au regard et jouer du saxophone couché sur le dos, transcendant le vulgaire en musique ?

Celle-ci est alors résistance, affirmation de soi au monde et pourvoyeuse de statut, chanteurs, compositeurs, musiciens dont les noms gorgent les pages de cet ouvrage et qui sont autant de jalons de l'histoire de l'Amérique.

Le rhythm'n blues en fait partie, qui, sous sa forme pre-

mière, n'existe plus, temps passé d'une musique dont nous restent, heureusement, disques et images, et que maintiennent vivante anciens et nouveaux venus. Car, prise dans ce mouvement perpétuel entre vie et mort où alternent construction, destruction et conservation, demeure sans doute cette veine créatrice noire qui, du XIX^{e} siècle à nos jours, a tant donné.

BIBLIOGRAPHIE

a) En français

Chuck BERRY, *Mon autobiographie*, Editions Michel Lafon, 1988.
Ray CHARLES et David RITZ, *Le blues dans la peau*, Presses de la Renaissance, 1979.
DICTIONNAIRE DU JAZZ (Carles, Clergeat, Comolli...), Robert Laffont 1988.
Gérard HERZHAFT, *Le blues*, Collection que sais-je ? P.U.F., 1981.
Yves LOYER, *Black Power*, (Etude et documents), EDI Paris, 1968.
Charles WHITE, *Little RICHARD*, Edition 1/ CLARB - Soul Bag 1990.

b) En anglais

James Brown et Bruce Tucker, *James Brown*, Macmillan, New York, 1986.
Nelson GEORGE, *The death of rhythm'n blues*, Pantheon books, New York, 1988.
Peter GURALNICK, *Sweet soul music*, Harper & Row, New York, 1986.
Jeff HANNUSCH, *I hear you knockin'*, Swallow publications, Ville Platte, Louisiane, 1985.
Arnold SHAW, *Honkers and shouters*, Collier books, New York, 1978.
The Illustrated Encyclopedia of Black Music, Salamander, Londres, 1982.
The Soul book (Hoare, Anderson, Cummings, Frith), Methuen, Londres, 1975.
Joel WHITBURN, *Top rhythm'n blues singles 1942-1988*, Record Research, Menomonee Falls, 1988.

c) Magazines

Soul bag, trimestriel (sur abonnement seulement, au CLARB, 25 rue Trézel, 92300 LEVALLOIS-PERRET).
Living blues, bimestriel, U.S.A. (University of Mississippi).
Blues & Rhythm, mensuel, Angleterre.
Juke blues, trimestriel, Angleterre.

N.B. Les citations dans le texte sont toutes, sauf indication contraire, extraites des ouvrages de cette bibliographie.

Discographie.

L'impossibilité de couvrir de manière complète et sélective à la fois la totalité du champ musical exploré et de donner des références précises et durables sur un marché du disque en remaniement permanent, mais aussi les rééditions bien comprises que proposent notamment, de Suède Mr R&B, et d'Angleterre Ace et Charly, motivent son absence.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction 3

Origine, définition 5

Etat des lieux 8

1. Musique, 8 — 2. Contexte socio-économique, 9 — 3. Les indépendantes, 11.

Constitution 14

1. Premiers jalons, 15 — 2. Grands courants, 18: A) Chanteurs, 18 ; B) Chanteuses, 21 ; C) Orchestres, 23 ; D) Saxophone, 25 ; E) Groupes vocaux, 27.

L'apogée 31

1. La Nouvelle-Orléans (Fats Domino, Little Richard), 32 — 2. Chicago, 34 : A) Chess, 35 ; B) Bo Diddley, 36 ; C) Chuck Berry, 37 ; D) Vee Jay, 38 — 3. New York, 38 : A) Atlantic, 39 ; B) Ray Charles, 42 ; C) Savoy, 44 ; D) Les autres compagnies, 44 — 4. King, 45 — 5. James Brown, 47 — 6. La Californie, 49 : A) Bob Geddins, 49 ; B) Specialty, 50 ; C) Modern, 51 ; D) Les autres compagnies, 51 ; E) Sam Cooke, 52 — 7. Le Sud, 53 : A) Peacok, Duke, 54 ; B) Bobby Blue Bland, 54 ; C) Sun, 55.

Le déclin 56

1. La ségrégation, 56 — 2. L'argent, 57 — 3. Le rock'n roll, 58 — 4. Rhythm'n blues et rock'n roll, 59 — 5. Le blues, 60 — 6. Transition, 60.

Les années soixante et la musique soul 62

1. Atlantic, 63 : A) Solomon Burke, 63 ; B) Les studios du Sud, 63 ; C) Le soul clan, 65 ; D) Aretha Franklin, 66 — 2. Stax (Otis Redding), 68 — 3. Motown (Marvin Gaye, Stevie Wonder), 71 — 4. Un champ en extension, 75 : A) La Nouvelle-Orléans, 76 ; B) Chicago, 77 ; C) Le Sud, 77 ; D) La côte Est, 78 — 5. Groupes, chanteurs et musiciens, 78 — 6. Le jazz, 81 — 7. Rock, folk et Angleterre (Jimi Hendrix), 82 — 8. La situation politique, 84 — 9. Ruptures et changement de décennie, 86.

Les années 1970 89

1. Le funk, 90 : A) Sly Stone, 90 ; B) Earth, Wind & Fire, 91 ; C) Parliament-Funkadelic, 92 ; D) Les autres groupes, 93 — 2. La soul, 94 — 3. Individualités, 95 : A) Versant féminin, 95 ; B) Versant masculin, 97 — 4. Groupes, 98 — 5. Michael Jackson, 99 — 6. Producteurs, 100 — 7. Compagnies, 101 : A) Hi, 101 ; B) PIR, 102 ; C) Grandes compagnies, 102 — 8. Disco, 103 — 9. Le jazz, 104 — 10. Bilan de la décennie, 105.

Les années 1980 107

1. Le rap, 108 — 2. Prince, 112 — 3. Rhythm'n soul'n funk'n blues..., 113 — 4. Jazz, 114 — 5. Disques compacts et vidéoclips, 115 — 6. Fin de la décennie, 115.

Conclusion 119

Bibliographie 123

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Novembre 1991 — N° 37 304

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

2593 **La chasse en France**
(P. Wagret et A. Charlez-Coursault)

2594 **La chouannerie**
(G. du Pontavice)

2595 **La philosophie médiévale juive**
(M.-R. Hayoun)

2596 **Bergson**
(J.-L. Vieillard-Baron)

2597 **Migrants et réfugiés**
(J.-L. Mathieu)

2598 **Les sociétés holdings**
(A. Couret et D. Martin)

2599 **L'écu**
(G. Bekerman et M. Saint-Marc)

2600 **Histoire des universités françaises**
(J. Minot)

2601 **Histoire de la littérature française**
(R. Balibar)

2602 **La construction de la sociologie**
(J.-M. Berthelot)

2603 **L'anorexie et la boulimie de l'adolescente**
(H. Chabrol)

2604 **L'éthique financière**
(J.-F. Daigne)

2605 **Contributions indirectes et monopoles fiscaux**
(S. Lavigne)

2606 **Le vin**
(P. Ribereau-Gayon)

2607 **Economie de la communication TV-radio**
(J.-P. Paul)

2608 **Textes de contentieux administratif**
(B. Poujade)

2609 **Les villes nouvelles en France**
(P. Merlin)

2610 **Les partis religieux en Israël**
(J. Bauer)

2611 **Les produits allégés**
(J. Aoun-Mongeot)

2612 **La CAO - Le DAO**
(M. Loyer)

2613 **Le droit des traités**
(J. Combacau)

2614 **Le travail**
(P. Bouvier)

2615 **Le métier d'historien**
(G. Thuillier et J. Tulard)

2616 **Le droit pénal des mineurs**
(J.-F. Renucci)

2617 **Le Fonds monétaire international**
(M. Lelart)

2618 **L'harmonisation fiscale européenne**
(D. Villemot)

2619 **Le rhythm and blues**
(F. Hofstein)

2620 **Les critiques de la psychanalyse**
(R. Bouveresse-Quilliot et R. Quilliot)

2621 **Histoire de la spiritualité**
(R. Darricau et B. Peyrous)

2622 **La Commission des Opérations de Bourse**
(M.-C. Robert et B. Labboz)

2623 **Le design industriel**
(D. Schulmann)

9 782130 440604